3 1151 01492 1039
THE EISENHOWER LIBRARY

Study E.7

NEWTON HALL,
CAMBRIDGE.

PC 5005
.A65 M5
2d ed

LIBRARY
OF THE
JOHNS HOPKINS UNIVERSITY

PRESENTED BY

Lady Walston

archäologisches institut des Deutschen reichs. Römische zweig

MITTEILUNGEN

DES KAISERLICH DEUTSCHEN

ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUTS

ROEMISCHE ABTEILUNG

BAND XXVI.

BULLETTINO

DELL' IMPERIALE

ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO

SEZIONE ROMANA

VOL.. XXVI.

ROM
LOESCHER & C.°
(W. REGENBERG)
1911

.A65 M5
2d. set

GIFT OF LADY WALSTON.

INHALT

M. Bieber, *Die Medaillons am Konstantinsbogen* (Tafel XIV) S. 214-237.

St. Brassloff, *Die Peregrinenprätur und die Constitutio Antoniniana vom Jahre 212.* S. 260-266.

G. Dehn, *Die Bronzefunde vom Ponte Sisto* (Tafel XII, XIII). S. 238-259.

P. G. Huebner, *Detailstudien zur Geschichte der Antiken Roms in der Renaissance* (Tafel XV). S. 288-328.

I. *Der Jupiter von Versailles und andere Statuen der Villa Madama.* S. 288-301.

II. *Bemerkungen zu den Statuenzeichnungen Marten van Heemskercks.* S. 302-317.

III. *Die Aufstellung der Dioskuren vom Monte Cavallo.* S. 318-322.

IV. *Der Niobidenpädagoge.* S. 322-328.

V. Macchioro, *Per la storia della ceramografia italiota.* S. 187-213.

M. Rostowzew, *Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft* (Tafel I-XI). S. 1-186 (vgl. die Indices S. 161 ff.)

M. Rostowzew, *Ein Speculator auf der Reise. Ein Geschäftsmann bei der Abrechnung.* S. 267-283.

G. Tucci, *Inscriptiones in agro Maceratensi nuper repertae neque iam vulgatae.* S. 284-287.

Sitzungen S. 329.

Register S. 330-333.

Tafeln S. 334.

DIE HELLENISTISCH-ROEMISCHE ARCHITEKTURLANDSCHAFT

Vorwort.

Die vorliegende Studie ist ein Resultat langjähriger Forschungen und Beobachtungen, die ich vorzugsweise in Pompei und Rom, in zweiter Linie auf allen meinen Reisen gemacht habe. Der Titel entspricht dem Inhalte. Was mir, formell betrachtet, in der antiken Landschaft besonders charakteristisch scheint, ist das Vorwiegen der Architekturen, die grosse Rolle, die sie in den meisten Landschaften spielen, die liebevolle Behandlung, die ihnen von den Malern zu Teil wird. Dies Vorwiegen scheint mir nicht zufällig zu sein. Es muss sich irgendwie aus der Geschichte der antiken Malerei erklären, besonders da man beobachten kann, dass die antike Landschaftsdarstellung sich mit der Zeit immer mehr von den Architekturen zu befreien sucht, ohne dass aber dieser Prozess zum Abschlusse gekommen wäre: das rein Landschaftliche hat in der antiken Malerei nie über das Figürliche einerseits, das Architektonische andererseits gesiegt, wie in der modernen Malerei, die sich seit der Renaissance aus ähnlichen Keimen entwickelt hat. Im Gegenteil, die Architekturen als Hauptbestandteil der landschaftlichen Malerei überdauern die Antike und beherrschen die frühchristliche und byzantinische Malerei, wo die Landschaft übrigens immer mehr nur eine dienende Rolle spielt und blos selten — wie in einigen Miniaturen — selbständig auftritt.

Dies Vorwiegen des Architektonischen scheint mir auch den Namen « Architekturlandschaft » zu rechtfertigen, der zugleich besagen will, einmal, dass ich nicht die ganze Landschaft zu besprechen gedenke, und andererseits, dass diese Besprechung eines Teiles der Landschaftsmalerei hauptsächlich mit dem Antiquarischen rechnet;

die stilistischen Fragen selbständig zu lösen und darin etwas Neues zu sagen fühle ich mich als Laie in der Kunstgeschichte nicht berechtigt.

Das Formale und Antiquarische scheint mir aber in der ganzen Frage über die Geschichte der Architekturlandschaft besonders wichtig zu sein. Denn wie gesagt und noch zu zeigen bleibt, ist die ältere Landschaft überwiegend Architekturlandschaft, die spätere in etwas geringerem Masse auch. Bei dieser Sachlage ist es von Wichtigkeit, die Frage zu stellen und zu beantworten, was eigentlich die dargestellten Gebäude sind, was für Architekturtypen sie wiedergeben, und woher diese stammen.

Als ich einmal einen Teil der pompejanischen Landschaftsbilder aussonderte und sie von diesem Standpunkte behandelte, ergaben sich sofort Resultate, die nicht nur antiquarisch, sondern auch kunstgeschichtlich wichtig waren. Die Villendarstellungen erschienen als eine Schöpfung der römisch-kampanischen Kunst, die die italische Wirklichkeit in typischer Weise wiedergab. Ich fühlte die Pflicht, dies Teilresultat nicht in seiner Absonderung bestehen zu lassen, besonders da es verallgemeinert werden konnte und dann falsche Schlüsse hervorzurufen geeignet war. Vielmehr schien mir notwendig, den Rahmen der Untersuchung zu erweitern, sie auf alle Architekturtypen auszudehnen und zu fragen: woher kommen sie, entsprechen sie der Wirklichkeit, sind auch sie typisch genau und, sollte es der Fall sein — was von vornherein sicher war — stellen sie das charakteristisch-italische oder etwas anderes dar.

Daher war und bleibt der Hauptzweck meiner Untersuchung: die Architekturen der antiken Landschaften sowie diese selbst nach Typen zu scheiden, jeden Typus einzeln zu besprechen und nach seiner Herkunft zu fragen. Wo diese Untersuchung zu Ende geführt wurde, ergab sich sofort, wie wichtig die gewonnenen Resultate für die Geschichte der Landschaftsmalerei sind. Sie lösen zwar keine der brennenden Fragen über Zeit und Ort ihrer Entstehung endgültig, geben aber doch eine Reihe von Winken, welche vielleicht einmal bei der Vermehrung unseres Materials und der Vertiefung unseres Stilgefühls erhebllich weiter führen können.

Mich ganz der Aufgabe entziehen, obwohl ich nicht Kunsthistoriker vom Fache bin, die gewonnenen Resultate auch historisch

zu verwerten, konnte ich bei dieser Sachlage nicht. Doch bin ich mir vollständig bewusst, dass die Mangelhaftigkeit meiner Kenntnisse im Gebiete der Kunstgeschichte mich wohl öfters, besonders in den einzelnen Fragen, auf falsche Wege geführt hat. Mich zu berichtigen, ist die Aufgabe meiner Kollegen.

Das Bedürfnis, meine Resultate einem grösseren Forum von Fachleuten zur Kritik zu unterbreiten, war es hauptsächlich, was mich bewogen hat, die schon einmal geschriebene und gedruckte Arbeit (in russischer Sprache, Petersburg 1908) wieder aufzunehmen und ins Deutsche zu übersetzen. Anlass dazu gaben mir viele Aufforderungen von Seiten der Fachgenossen und das für mich besonders ehrenvolle Angebot der Redaktion der Mitteilungen, die Arbeit in neuer Gestalt in dieser Zeitschrift zu drucken.

Nicht eine einfache Uebersetzung des russischen Buches erscheint jetzt in deutscher Sprache. Wiederholtes Nachdenken, eine neue Reise nach Rom, Neapel und Pompei, das Erscheinen einiger neuer Arbeiten, welche die einschlägigen Fragen in manchen Punkten gefördert haben (ich meine hauptsächlich das bekannte Buch Rodenwaldts), das Bewusstsein, dass die Konstruktion des russischen Buches, wie ich im Vorwort betont habe, durch wiederholte Ueberarbeitung des Textes vielfach undurchsichtig geworden war, führten dazu, dass ich das ganze Buch mit vielen Aenderungen und manchen Zusätzen völlig neu geschrieben habe.

Das Interesse, welches das römische Sekretariat des Deutschen Instituts der Ausstattung meines Buches zu Teil werden liess, erlaubte mir auch, die meisten Abbildungen nicht einfach zu wiederholen, sondern sie teils zu verbessern (so wurden der gelbe Fries des Liviahauses und die Landschaften des pompejanischen Hauses della fontana piccola in grösserem Massstabe neu aufgenommen), teils durch neue zu ersetzen, die meistens nach in Neapel eigens hergestellten Photographien reproduziert sind. Dies war deswegen von Wichtigkeit, weil die Landschaftsbilder immer noch trotz ihrer künstlerischen und wissenschaftlichen Bedeutung stiefmütterlich behandelt werden. Man erinnere sich nur, dass Helbig und Sogliano in ihren Katalogen blos einen verschwindend kleinen Teil davon beschreiben und dass sogar die neue Guida des Neapolitanischen Museums alle dort zusammen ausgestellten Landschaften unter einer Nummer vereinigt (s. Guida ill. d. Museo

Naz. di Napoli, S. 350 n. 1478), die übrigen aber, die in den anderen Sälen des Museums verstreut sind, gar nicht erwähnt. Man bedenke auch, dass die besten Reproduktionen der pompejanischen Landschaften noch immer die Zeichnungen bleiben, die in den Pitture di Ercolano meistens als Vignetten gegeben sind und dass die in den römischen Museen befindlichen nie publiziert wurden.

Diese Behandlung der Landschaftsmalereien hat mich auch gezwungen vielfach mehr zu sagen und abzubilden, als es bei einem anderen Stand der Frage nötig wäre. Hoffentlich wird dies mit dem Erscheinen der Denkmäler der antiken Malerei bald anders, die gewiss auch den Landschaftsbildern den ihnen gebührenden Platz in der Publikation einräumen werden.

Zum Schluss möchte ich noch denen, die mich bei der Arbeit unterstützt haben, meinen herzlichsten Dank aussprechen. Vor Allem meinen Freunden J. Smirnow und S. Schebelew, denen die russische Ausgabe gewidmet war, dann den Leitern des Neapler Museums, Prof. Spinazzola und Prof. Macchioro, ferner Geheimrat Wörmann, Prof. E. Fabricius, Prof. R. Zahn, Dr. F. Weege, Konservator E. Pridik, Prof. I. Sieveking, R. Delbrück, die in liberalster Weise mir Material zur Verfügung gestellt und mich durch Rat und Tat unterstützt haben.

I.

Die Architekturlandschaft in den Wanddekorationen des II. Pompejanischen Stils.

Es ist bekannt und von Rodenwaldt (1) zuletzt gebührend hervorgehoben, dass die Landschaftsmalerei, wie wir sie aus den römisch-kampanischen Monumenten kennen, zuerst als Bestandteil des sogenannten II. dekorativen Stiles der römisch-kampanischen Wandmalerei auftritt; man behauptet auch gewöhnlich, dass sie im ersten Stile unmöglich war und also früher in der dekorativen Wandmalerei nicht vorkam. Auf die Richtigkeit dieses Schlusses

(1) G. Rodenwaldt, die Komposition der pompejanischen Wandgemälde, Berlin 1909, S. 20 ff.

komme ich später noch zurück. Hier genügt es zu konstatieren, dass auf römisch-kampanischem Boden die Landschaft mit dem zweiten Stile eng verbunden ist, in dessen Dekorationssystem eine grosse Rolle spielt und in Pompei, woher wir fast ausschliesslich auf dem Gebiete Italiens Beispiele von Dekorationen ersten Stiles haben, in diesem nicht vorkommt. Aus Beispielen, die weiter unten zur Besprechung kommen, werden wir sehen, dass die Landschaft in Rom wie in Pompei, auf allen Teilen der Wand mit Ausschluss des Sockels, aber mit Einschluss des oberen Teils (1) als beliebtes Motiv gebraucht wird: sie erscheint als Hintergrund in den Figurenbildern, als selbständiges Bild mit oder ohne menschliche Staffage, als Füllung grosser einfarbiger Wandflächen, als monochromes Bild, das auf die Wandfläche gemalt wird, als Prospekt, der einen Durchbruch der Wand sehen lässt, und endlich am gewöhnlichsten auf den oberen Friesen der Wände, fortlaufend oder in einzelnen Bildern. Auch die Decke bleibt nicht ganz frei.

Ob diese breite Verwendung der Landschaft in der Dekoration II. Stiles keine Vorstufen hat, ob z. B. der erste Stil ausserhalb Italiens die Landschaft als Füllung von Flächen nicht verwendete, ist bis jetzt mit Sicherheit nicht zu sagen. Doch die Tatsache, dass bei den delischen Wanddekorationen die Friese und Teilungsglieder schon mehrfach (wie in Pompei eigentlich erst im III. und IV. Stile), von figurenreichen Kompositionen mit Amorettenszenen und Darstellungen von Schlachten ausgefüllt werden (2), zeigt, wie vorsichtig wir sein müssten, wenn wir aus dem Fehlen der Beispiele hier negative Schlüsse ziehen wollten.

Doch vorläufig müssen wir uns mit den Monumenten begnügen, die uns die Dekorationen des II. Stiles liefern. Es kommt uns vor allem darauf an, die architektonischen Typen, welche die Landschaftsbilder dieser Dekorationen so scharf charakterisieren, auszusondern und nach Kategorien einzuteilen. Dabei muss unterschieden werden zwischen Landschaften, die als selbständige Bilder erscheinen, Landschaftsmotiven, die als Hinter-

(1) S. z. B. Mau, Gesch. d. dekor. Wandm. Taf. XII, 1 (Villa des Diomedes) und S. 163 f.

(2) S. M. Bulard in den Monuments Piot XIV (Peintures murales et mosaiques de Délos) S. 133 ff.

grund für Figuren dienen, und Landschaften, die dekorative Flächen ausfüllen. Ich fange mit der ersten dieser Kategorien an.

A) Selbständige Landschaftsbilder mit oder ohne Staffage.

Als Vertreter dieser Klasse können folgende Monumente dienen: erstens die zwei Bilder aus dem Triclinium des sogenannten Liviahauses auf dem Palatin, zweitens die bekannten Bilder der Casa degli Epigrammi in Pompei.

Die beiden Bilder aus Rom sind zuerst publiziert und ausführlich besprochen worden von Schreiber Ann. d. Inst. 1875 S. 210 ff. tav. d'agg. K. L.; vgl. Mau, Geschichte d. d. W. S. 167 ff. 196 ff. und Atlas Taf. IX. Sie stellen zwei ländliche Heiligtümer dar, beide in einer felsigen, bewaldeten Gegend am Ufer eines Baches. Beide Male wird der Bach dadurch besonders betont, dass darüber eine Brücke geht, die mit Stufen versehen, zu dem ziemlich hoch auf einem Felsvorsprung liegenden Heiligtum hinaufführt. Auf einem der Bilder weiden am Ufer des Baches Ziegen, auf dem anderen schwimmen im Wasser drei Enten. Das Heiligtum des ersten Bildes (**Abb. 1** zu S. 6) besteht aus einem alten Baume, zwischen dessen Aesten eine dorische Säule durchgeht; sie steht auf einem Postament und hat über dem Kapitell einen profilierten Aufsatz mit einem Epithem, einer niedrigen, mit einem Deckel versehenen halbkugeligen Bronze-Vase mit zwei Henkeln, die als Greifenköpfe ausgestaltet und unten mit hängenden Ringen verziert sind. An die Säule sind Vittae gebunden, eine Patera und zwei Stäbe. Am Fusse der Säule gelehnt, stehen zusammengeschnürte Votiv- *πίναχες*, liegt ein Bukranion und um das Postament wickeln sich wollene Fäden. Am Felsrande sitzt ein Papagei.

Das zweite Heiligtum (**Abb. 2** zu S. 6) hat denselben ländlichen Charakter. Die Mitte bildet der konische, wohl ebenfalls aus Bronze gedachte Gegenstand, den wir gewöhnlich Baluster oder Baetylus nennen; er steht auf einer niedrigen, breiten, runden Basis, ist mit einem Eberkopf und zwei Hirschköpfen verziert und mit Binden umwunden. Die Tierköpfe zeigen, dass er der Artemis geweiht ist. Oben trägt er einer Scheibe, an deren Rand

Abb. 1. Haus der Livia, Triclinium (Faraglia).
Abb. 2 umstehend.

Abb. 2. Haus der Livia, Triclinium. (Faraglia).

aufgerichtete Greifenköpfe befestigt sind und lange Troddeln herabhängen. Dieser Baetylus ist von einer halbrunden gemauerten Schola umgeben. Auf ihrem oberen Rande sieht man drei archaistische Bronzebilder der Hekate, je mit einer Lotosblume auf dem Kopfe und zwei Fackeln in den beiden Händen. Die obere Zone der Schola, oben und unten von einem Profil eingefasst, zeigt längliche, symmetrisch angebrachte Schlitzöffnungen. Die Schola endet mit einer dicken und kurzen glatten Doppelsäule, auf deren Postamente eine goldene Krone mit eingesetzten Steinen und vom Rande aufragenden Greifenköpfen liegt. Hinter der Schola wächst ein dicker mächtiger Baum. Auf einer der kurzen Säulen sitzt ein Papagei. Guirlanden hängen an der Schola und dem Postament des Balusters. Gemalt sind die Bilder in Naturfarben auf luftblauem Hintergrunde.

Denselben sakralen Charakter zeigen die einfachen architektonischen Bestandteile der Landschaft aus dem Epigrammenhause, in der dort die Szenen vor sich gehen (1). Die architektonischem Typen sind teils neu, teils modifizieren sie nur die uns bereits bekannten. Auf dem Bilde mit Pan und Eros ist es ein rundes Tempelchen mit jonischen Halbsäulen, palmettengeschmücktem Gebälk und pavillonartigem Dache, das von einem eiförmigen Epithem bekrönt und am Rande mit den uns schon bekannten, in der Art eines Greifenkopfes aufgebogenen Metallansätzen verziert ist. Das Homerbild zeigt im Hintergrunde das Meer. Homer selbst sitzt auf einem sesselähnlichen Altar, hinter dem sich eine Säule mit einer männlichen Statue erhebt. An der Säule sehen wir wieder Vittae und Votive angebunden. Den Mittelpunkt des dritten Bildes bildet eine auf einer Säule stehende Pansstatue, die mit dem sie umschlingenden Baume ein Ganzes bildet. Am Baume und an der Säule hängen Votive. Dasselbe finden wir auf dem vierten Bilde. Das fünfte, rein landschaftliche Bild, das den Mittelpfeiler der rechten Wand ausfüllt zeigt eine halb liegende Dionysosstatue mit dem Panther, auf einem hohen cylindrischen Postamente, umgeben von einem dichten Hain aus Laubbäumen.

(1) Mon. d. Ist. X 35, 36; Dilthey Ann. 1876, S. 294 ff.; Mau, Gesch. S. 189 ff., vgl. 166 ff. und 172; Atlas Taf. V vgl. VI; Rodenwaldt, Die Komposition der pomp. Wandgemälde, S. 30 f.

An diese Landschaften aus Pompei schliessen sich engstens die Bilder aus dem Innenraume (Bettnische) des Zimmers n. 2 im Farnesinahause (Lessing-Mau Taf. III-IV Mon. XI Taf. 23. 24). Soweit sie erhalten sind, sehen wir rein sakrale Landschaften, im Mittelpunkt jedesmal eine Götterstatue auf einer Säule. Die Figuren scheinen nur Staffage zu sein (vgl. auch das Fragment n. 3156 aus demselben Hause).

B) Die Landschaft als Hintergrund für figürliche Bilder.

Von diesen Landschaften mit und ohne Figuren ist nur ein Schritt zu dem landschaftlichen Hintergrund der ziemlich seltenen grossen mythologischen Bilder des zweiten Stils. Nach dem, was Rodenwaldt (1) von diesen landschaftlichen Hintergründen gesagt hat, kann ich mich darüber kurz fassen.

Der landschaftliche Hintergrund dieser grösseren und kleineren Bilder, — er ist übrigens nicht etwa immer vorhanden —, erscheint entweder als offene Landschaft mit oder ohne architektonische Elemente, oder als heiliger Bezirk resp. Tempelfassade, oder als Innenraum. Die reine Landschaft ohne Architekturen und die Innenräume lasse ich hier beiseite, auf die erstere komme ich noch unten bei der Besprechung der Landschaften III. Stils zurück; die Innenräume und ihre Entwicklung aus den griechischen Vorbildern, wie sie das Niobebild aus Herculanum und eine der Stelen aus Pagasae zeigen, sind von Rodenwaldt in detaillierter Weise besprochen; auf seine Resultate habe ich noch einzugehn.

Es bleiben also die Landschaften mit architektonischen Bestandteilen und die architektonisch-landschaftlichen Hintergründe mit Tempelfassaden, heiligen Bezirken und Aehnlichem.

Eine offene Landschaft, charakterisiert durch eine Säule mit einer Götterstatue, bietet zuerst das berühmte Bild aus dem Tablinum des Liviahauses (Mon. XI Taf. 22); die Säule bildet hier den architektonischen Mittelpunkt der Szene. Ein ähnliches Motiv haben wir auf dem pompejanischen Bilde, wo Ares und Aphrodite dargestellt sind (Helbig 323; Guida 1307; Rodenwaldt S. 41; Winter

(1) Rodenwaldt, Die Komposition, etc., S. 41 ff.

Oest. Jahresh. V Fig. 15 S. 96 ff.); anstatt der Statue erscheint hier ein einfacher Pilaster. Reicher ist der architektonisch-landschaftliche Hintergrund auf dem Bilde aus der Farnesina mit den Nymphen und dem Dionysoskinde (Lessing-Mau Taf. VIII). Hier spielt die Szene *vor* einem heiligen Bezirke, der durch eine niedrige Mauer abgegrenzt wird, und zwar vor dem Tore, das in den Bezirk führt. Das Tor hat einen Bogen, ist höher als die Mauer, und obenauf trägt es eine liegende Statue; der rechte Pfeiler ist mit Binden umwunden. Vom Tore einwärts zu der Mauer des Bezirks spannt sich ein Velum. Hinter der Mauer, die n. l. vom Tore läuft (und nicht sichtbar ist, denn sie wird durch die zwei stehenden Frauen verdeckt) ragt ein Baum hervor. Auf dem Vorderplane, vor dem Tore, steht ein Felsaltar, links auf einem Pfeiler eine Statue eines Gottes oder einer Göttin mit dem Kalathos auf dem Kopfe.

Einen noch reicheren architektonischen Hintergrund bietet das Bild Helbig 152; Guida 1310; Rodenwaldt S. 43 Abb. 5, das Leda oder Nemesis darstellt. Wir sehen hier rechts einen sechssäuligen Antentempel von der rechten Ecke aus. Eine Besonderheit ist, dass der Pronaos des Tempels durch ein hohes bis an die Ante einerseits. wohl bis an die Cellawand andererseits, und oben bis zum Architrav reichendes Fenster beleuchtet wird. Auf solche Fenster kommen wir noch zurück, sie sind für die Tempel der griechisch-römischen Architekturlandschaft charakteristisch. Vor dem Tempel steht rechts eine Statue auf hohem Postament, vor ihr einige Gefässe auf besonderen Basen, links eine zweite Statue und zwischen beiden der Altar, auf dem der Schwan sitzt und um den sich die Szene abspielt. Hinter dem Tempel und auf der linken Seite des Bildes zieht eine Mauer hin; ihr sichtbarer Teil bildet eine vorspringende Ecke. Hinter der Mauer wachsen Bäume; sie hat Zinnen, die hölzerne (?) eiförmige Epithemata tragen. Aehnliche Epithemata sind auf dem Gesims der gemalten Wand liegend dargestellt in zwei ausgemalten hellenistischen Gräbern Südrusslands (1). Ob wir die den Tempel umgebende Mauer vor uns haben oder, was wahrscheinlicher ist, die Umfriedigung eines zweiten heiligen Bezirkes, lässt sich mit Sicherheit nicht entscheiden.

(1) C. R., 1868 XIII und 1869 S. 174 f.; die Zeichnungen ungenügend. Ein zweites Grab, vor Kurzem bei Anapa gefunden, ist noch unveröffentlicht.

Einen ausschliesslich architektonischen Hintergrund bietet auch das Bild Helbig 1401; Guida 1309; Rodenwaldt S. 42. Die Szene spielt ihrem Sinne gemäss vor einem Zelte.

C) Prospekte.

Viel reicher als auf den grossen figürlichen und rein landschaftlichen Bildern des II. Stils entfaltet sich die architektonische Landschaft auf den Wandteilen, wo sie rein dekorativ ist. Zuerst ein Wort über Prospekte und Mauerdurchbrechungen. Zur Zeit besitzen wir eine ganze Anzahl Dekorationen II. Stils, die dies Motiv zeigen. Besonders lehrreich sind die Prospekte der Villa des Fannius Sinistor, die auch durch die der neu entdeckten Villa Item bei Pompei nicht überholt worden sind (1). Was wir hier vor allem betonen müssen, ist, dass der Maler einen bestimmten Zweck verfolgt. Er ringt mit der Perspektive, die ihn vollständig beschäftigt. Deswegen gibt er keine Ausblicke ins Freie, sondern gemäss seiner Aufgabe und der Entstehung des Motivs (aus den wirklichen Durchblicken der öffentlichen Fenster- und Säulenarchitektur und den wirklichen oder gemalten der Theaterszene) zeigt er nur Innenansichten: entweder einen Tempelbezirk oder sonst eine im Rechteck geschlossene Porticus von innen gesehen, — dabei immer auf dem Vorderplan Gegenstände, die das Perspektivische der Darstellung betonen —, oder das Innere eines heiligen Bezirkes, oder den Aufbau einer Stadtstrasse, oder das Innere eines Gartens (alles in der Villa des Fannius, einiges auch in der Casa del Labirinto, vgl. auch Mau Taf. VII b. und die Prospekte im Tablinum des Liviahauses) oder endlich das Innere eines Binnenraumes, wie z. B. der gewölbte Gang bei Mau Taf. VII b.

Dies Streben, eine gute Lösung der perspektivischen Aufgaben zu finden, beherrscht die Prospektmalerei vollständig. Für die Maler der figürlichen Bilder und der reinen Landschaften bleiben dagegen diese Aufgaben sekundär, die Hauptsache sind für sie

(1) F. Barnabei, La Villa Pompeiana di P. Fannio Sinistore, Roma 1901. Ueber die Durchblicke auf den Langwänden des Tablinums des Liviahauses s. Mau, Geschichte S. 202 f. über die Prospekte überhaupt das. S. 176 ff. Villa Item Not. d. sc. 1910 S. 139 ff. Taf. I-XX.

vielmehr die Figuren und die Stimmung. Nur die Maler der Bilder, die einen Vorgang in einem Innenraume darstellten, mussten mit denselben Schwierigkeiten ringen, wie die Maler der Prospekte, und sie sind es, wie Rodenwaldt a. a. O. S. 108 ff. so trefflich gezeigt hat, die von den Prospektmalern das Meiste gelernt haben. Auf die Landschaftsmalerei als solche hat die Prospektmalerei wenig Einfluss; die beiden Richtungen bleiben getrennt (1).

Der Vorrat an Architekturtypen, der den Prospektmalern zur Verfügung stand, deckt sich demgemäss mit dem Vorrate der Landschaften- und Figurenmaler nur zum Teil. Bekannt ist uns z. B. die bei den Prospektmalern so beliebte Tholos mit dem Zeltdach; auch die Umfriedung eines heiligen Bezirkes oder Haines (Barnabei, Villa des Fannius Sinistor S. 74 f. Fig. 17, 18), sowie die Säulen mit einer Statue darauf kennen wir schon. Gang und gäbe auf den Landschaften II. Stils, und nur zufällig auf den grossen Zentralbildern dieses Stils nicht vertreten ist der eigenartige Bau, der im Zentrum des oben genannten heiligen Haines steht: ein Tor, gebildet aus zwei Pilastern, die oben durch ein Epistyl verbunden sind; auf dem Epistyl liegen zwei geflügelte Greife, die ein Gesims tragen, auf diesem ruhn wiederum zwei hohe Vasen; unter dem Epistyl zwischen den beiden Pilastern steht eine Statue; das Epistyl ist mit einer Silensmaske und Guirlanden geschmückt. Dasselbe müssen wir auch von der runden sakralen Umfriedung sagen, in der auf dem Prospekte Barnabei Tav. IX rechts zwei Palmen erscheinen.

Aber gerade die beliebtesten Motive der Prospektmalerei — eine Strasse mit einer Reihe ansteigender Häuser, das Innere einer weiten Portikus, Innenbilder aus schönen Kunstgärten mit Grotten, Nymphaeen, Bänken u. s. w. — bleiben den Landschaften fremd und spielen darin keine Rolle, auch in der späteren Entwickelung nicht.

D) Friese.

Wichtiger für uns — und zwar sowohl künstlerisch wie historisch — als die besprochenen Bilder und Prospekte sind die

(1) S. darüber zuletzt A. Ippel Der dritte pomp. Stil, Berlin 1910, S. 18 f., 22 f., 26 ff.; H. Kohl Kasr- Firaun in Petra, Berlin 1910, S. 29 ff.

grossen dekorativen Landschaften, die entweder als Friese auftreten oder die zentralen Flächen der Wände füllen.

Besonders lehrreich, sind die Friese, deren wir z. Z. in Rom allein drei gut erhaltene und fest datierte besitzen. Vor allem der grosse gelbe Fries der sogenannten rechten Ala des Liviahauses, dann der weisse Fries eines Zimmers des Farnesinahauses und drittens die Friese oder besser Streifen der Dekoration des Kolumbariums in der Villa Pamfilj. Der gelbe Fries des Liviahauses ist monochrom gemalt und stellt eine vor dem Zuschauer sich entwickelnde Landschaft dar. Der Lauf der Darstellung wird nur unterbrochen durch die gemalten Säulen, welche die Wand teilen; diese Unterbrechungen berücksichtigt der Maler; er lässt nicht ganze Gebäude hinter den Säulen verschwinden, sondern teilt wenigstens die allein erhaltenen Stücke des Frieses — die der Langmauern — jede in vier Bilder. Trotz dieser mechanischen Zerlegung bleibt der Fries künstlerisch eine Einheit. Anders macht es der Künstler des Farnesinahauses. Hier wird der Fries ebenso wie im Liviahause durch Kandelaber in Abschnitte geteilt. Jeden dieser Abschnitte behandelt der Maler aber als Fläche für ein Bild. Die Bilder sind verschiedenen Inhalts: je eine Landschaft wechselt mit je einer Darstellung von Masken und anderen bacchischen Geräten. Gemalt ist beides auf weissem Grunde in bunten Naturfarben. Diesen beiden grossen römischen Denkmälern entspricht in Pompei nur ganz weniges, genug aber um zu sehen, dass es dort nicht anders war.

1) Der gelbe Fries der sogenannten rechten Ala des Liviahauses (hier **Tafel I-III**) (1) ist, wie gesagt, bis jetzt nur einmal gut beschrieben worden (Woermann, die Landschaft S. 337 ff.) und nirgends ausser in der russischen Ausgabe dieses Buches publiziert. Das Verhältnis des Frieses zur Dekoration des Zimmers sieht man auf der Taf. I der Publikation von P. Lehfeldt, Wanddekorationen aus den Kaiserpalästen auf dem Palatin in Rom aufgenommen von F. Schwechten (Arch. f. ornam. Kunst 1878) und auf der Taf. 11 einer mir unbekannten, von Woermann zitierten franzö-

(1) Ueber die Benennung des Raumes und die Geschichte des Hauses s. Jordan-Hülsen, Topographie I, 3 S 60 ff. und Taf. II. Der Saal, der uns beschäftigt, gehört sicherlich zu dem früh- augusteischen Anbau. Das System der Dekoration ist besprochen von Mau, Geschichte S. 204 f.

sischen Publikation, deren Tafeln nach Aquarellen eines französischen Künstlers ausgeführt sind; der Titel der Publikation lautet: Plan et Peintures de la maison paternelle de Tibère César découverte dans le mois de Mai 1869 (1). Für meine Beschreibung benutzte ich ausser den stark verblassten Originalen, die ich zuletzt mit einer Leiter genau untersucht habe, eine bei der Entdeckung (vielleicht von Mariani) gemachte Zeichnung, die bis vor Kurzem in der Ala selbst aufgestellt war und sich jetzt im Verwaltungsgebäude des Palatins befindet, dann Photographien einer farbigen Kopie, die z. Z. der Entdeckung von einem weder mir noch Woermann bekannten Maler ausgeführt worden ist. Diese Photographien befinden sich jetzt im Besitze Prof. Woermanns, der sie mir gütigst zur Publikation und zum Studium überliess (Vgl. Tafel II-III). Für die vorliegende Veröffentlichung ist der Fries neu in grossem Maassstabe aufgenommen worden. Nur die linke Wand ist noch einigermassen erhalten. Der Beschreibung vorauszuschicken ist nur Folgendes. Die Vorstellung, welche man bei der Betrachtung des Frieses gewinnt und die der Maler hervorrufen wollte, wie die verschiedenen Figuren der Reisenden zu Fuss, auf einem Esel oder einem Kamel bezeugen, ist die, dass vor dem Zuschauer sich Bilder entrollen, wie sie ein Reisender auf einem längeren Wege täglich sehen konnte. In welchem Lande der Weg dahinläuft, und ob überhaupt ein bestimmtes Land gemeint ist, davon wird noch unten die Rede sein. Alles was man sieht, ist perspektivisch dargestellt. Die auf dem Vorderplane stehenden Menschen und Gebäude erscheinen grösser als die im Hintergrunde. Der Standpunkt des Malers ist dabei ziemlich hoch, doch durchaus noch nicht Vogelperspektive. Die meisten Gebäude sind von einer Seitenfront und von der rechten vorderen oder hinteren Ecke gesehen. Alle Figuren und Gebäude werfen ihren Schatten unten rechts. Wie weit das Verhältnis der Figuren zu den Architekturen perspektivisch richtig ist, könnte man nur beurteilen, wenn man wüsste, wie gross die Gebäude

(1) Nicht identisch mit der bekannten Publikation von Rénier et Perrot Rev. arch. XXI (1870) unter dem Titel: Les peintures du Palatin par L. Rénier et G. Perrot. Es existieren von diesem Artikel Separatabzüge (Paris 1881). Leider konnte ich trotz vieler Bemühungen die im Texte genannte Publikation nicht auftreiben.

waren, die am Vorderplan hinter und neben den Figuren stehen. Doch auch jetzt dürfen wir sagen, dass Tiere und Menschen wahrscheinlich grösser sind, als es perspektivisch richtig wäre, ein Fehler, den der Künstler der Farnesina nicht gemacht hat. Trotzdem bleiben alle Figuren nur Staffage, sie betonen blos die Landschaft und veranschaulichen die Bedeutung der einzelnen Gebäude. Fast alle sind sie bewegt und die Bewegung, wie die verschiedenen Verkürzungen, sind meisterhaft wiedergegeben. In manchen Fällen möchte man sagen, es wären beinahe Momentphotographien; doch sind die Bewegungen immer rythmisch und typisch. Alle Figuren, wie auch die Landschaft, sind mit raschen Pinselstrichen nur angedeutet: die Hauptsache war für den Künstler der Gesamteindruck: das Typische in der Landschaft, die Bewegung in den Figuren. In der Landschaft überwiegen die Architekturen, das rein Natürliche wird nur schwach angegeben, keine richtigen Bodenprofile werden angedeutet, das Wasser ist unkenntlich. Vielleicht kommt das von der Monochromität der Landschaften und wohl auch von ihrer schlechten Erhaltung.

a) Das erste Bild beim Eingange, links (**Tafel I-II,** *a*). Auf einem Felsvorsprung dicht am Rande steht eine runde *Basis*, die die *Statue* eines ithyphallischen *Priapos* n. r. trägt. Davor beugt sich im Gebet eine Frau n. l. Hinter ihr, immer auf dem Vorderplane, kommt eine andere Frau, von einem Kinde begleitet, n. l. Hinter diesen sieht man die uns schon bekannte *Syzygie von zwei dorischen Säulen* mit Architrav und Gesims, dazwischen eine weibliche Statue, darauf zwei grosse eiförmige *Gefässe* (Amphoren). Um die Syzygie geht eine vorn offene niedrige *schola*. Das Säulentor sieht man in perspektivischer Verkürzung. Neben der Front der Umfriedigung des heiligen Tores führt eine breite *Treppe*, vom Wege auf ein gemauertes oder in einem Felsvorsprung eingearbeitetes *Podium* hinan. Auf dem Podium stehen zwei eng verbundene Gebäude, die wir später noch mehrfach treffen werden, und die einer der beliebtesten Typen der Architekturlandschaft sind: eine längliche *Halle*, verbunden mit einem *turmartigen cylindrischen Gebäude*, und einem kleinen *Garten*, dessen Bäume hinter den Gebäuden emporragen. In unserem Falle haben wir vor uns die Rückfront der Halle, ohne Tür, aber mit einem breiten niedrigen vergitterten *Fenster* oder einer Reihe von Schlitzfenstern.

Das cylindrische Gebäude ist nicht die offene Tholos der Casa degli Epigrammi oder der Prospekte, vielmehr ein massives, wohl nicht aus Steinquadern, sondern aus Lehm- oder Bruchsteinwerk ausgeführtes und mit Stuck verputztes Gebäude. Die untere Etage ist blind; vielleicht führt ein hinter dem Gebäude sichtbares, mit einem Propylon versehenes Portal hinein. Das obere Stockwerk dagegen ist ganz durchbrochen. Es hat längliche hohe und enge Fenster, dicht unter dem Architrav. Vor der Halle, auf dem Rande des genannten Podiums sitzt eine Frau. Ihre relative Grösse der Gebäudegruppe gegenüber lässt darauf schliessen, dass wir es mit kleinen zierlichen Bauwerken zu tun haben. Dasselbe bezeugen auch die hinter den beiden Gebäuden hoch hinauf wachsenden Bäume. Mit der Frau spricht ein gebückt n. l. gehender Reisender, der sein Gepäck an einem langen Stabe auf der linken Schulter trägt. Unter den Fenstern ist an dem cylindrischen Gebäude ein stark angezogenes *Velum* mit einer Seite befestigt, das andere Ende hängt an einer nicht weit von dem Podium mit den Gebäuden auf hoher Basis stehenden dorischen *Säule*, die als Epithem ein grosses eiförmiges *Gefäss* (Amphora) trägt. Tor, Porticus, Rundturm und Säule bilden also ein Ganzes, dessen sakrale Bedeutung von vorn herein klar ist. Unter dem Velum steht eine Frau, die ihre Rechte zu einem Manne ausstreckt, der in heftiger Bewegung, den linken Arm nach rechts ausgestreckt, nach rechts schreitet und den Kopf der Frau zuwendet. Weiter rechts auf dem Vorderplane sehen wir eine Reiseszene. Vorne läuft langsam ein wohl müder Hund. Hinter ihm reitet auf einem Esel eine Frau und dicht dahinter geht ein gebückter Mann, der eine nicht grosse, aber wohl schwere Gepäcklast trägt. Alles schreitet nach links. Hinter dieser Szene weit im Hintergrunde wieder auf einem *Podium* zwei charakteristische Gebäude. Rechts steht ein *Tempel*, anscheinend peripteral mit vier Front-Säulen. Die Langwand ist durch längliche, hohe und enge *Fenster* durchbrochen. (Zur Not könnte man auch an eine Säulenstellung denken). Links erscheint ein massiver *Turm*, nach oben verjüngt, in der Art ägyptischer *Pylonen*, nur dass diese immer paarweise auftreten. Weit im Hintergrunde erkennt man noch schwache Spuren anderer Gebäude, eine Tempelfront auf einem Berggipfel. Eine weitere Gebäudegruppe steht dicht am Bildrande. Auf einem dreiseitigen Podium mit eingezogenen Seiten (s.

die Planskizze **Abb. 3**) steht ein hoher *Basispfeiler*, auf diesem ein bronzener *Apollo*, nackt von vorne, die Rechte etwas vorgestreckt, in der Linken eine grosse Kithara, um die Schultern das Himation. Ob er eine phrygische Mütze hat oder seine typische Haartracht, sieht man nicht klar. Rechts und links von der Statue stehen zwei mächtige, bis zu ihren Hüften hinaufreichende *Dreifüsse*, vielleicht auf besonderen Basen. An die Basis der Statue ist eine *Herme* schief angelehnt, an das Podium ein *Stab*. Vor der Statue steht nach rechts eine adorierende Frau, begleitet von einem Kinde, dahinter wächst ein *Baum*. An einem der Dreifüsse ist ein Ende der Schmalseite eines *Velum* befestigt, das andere Ende

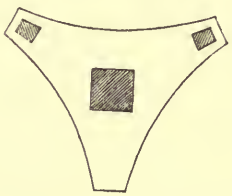


Abb. 3. — Basis der Apollostatue im gelben Fries, Abschnitt a.

derselben Seite an einen nahen Baum gebunden. Das Velum hängt schlaff, nicht stramm angezogen, wie das oben beschriebene. Unter ihm sitzt eine Gesellschaft von vier Menschen in zwei Gruppen, vor ihnen in der Mitte steht eine zu ihnen sich bückende Frau, von hinten gesehen. Das Gebäude, an welches das *Velum* mit der anderen Seite angebunden ist, lässt sich nicht klar erkennen und beschreiben: es ist entweder ein *runder massiver Bau* mit einer Reihe Schlitzfenster in der oberer Etage, oder ein *turmartiges rechteckiges Gebäude* mit oberer Fensterreihe, das wir noch öfters treffen werden; daneben r. eine Säulenhalle. Vor diesem Gebäude ist noch ein anderes, niedrigeres, oder vielleicht eine einfache Mauer zu sehen. Rings herum läuft eine niedrige *Mauer*, zu der sich eine Frau hinbewegt, begleitet von einem Kinde, und mit einer Opferpatera. Dieser Komplex ist also auch sakral. Weiterhin ist der Fries sehr zerstört und war es auch bei der Entdeckung. Man sieht aber, dass im Hintergrunde noch ein *Tempel* steht, und am Vorderplane erkennt man noch ganz gut eine schöne *dreieckige Basis*, bestehend aus einer Plinthe, drei gebogenen

Füssen und einer Deckplatte. Auf der Basis steht eine *Gruppe von drei Figuren*, mit dem Rücken angelehnt an eine kleine Säule (ein Hekataion), dahinter erscheint noch der Oberteil einer grossen Säule die ein rundes Gefäss trägt. Doch ist das Epithem sehr verschwommen und schwer zu deuten. Weiter rechts auf dem Vorderplane sitzende Personen (?) und dann wieder einen Komplex sakraler Monumente. Zuerst einige *Bäume* und neben ihnen die uns schon bekannte halbrunde *schola*, bestehend aus einem Untersatz, Zwergpfeilern und Gesims; die konvexe Seite der schola ist dem Wege zugewendet. In der schola wächst, eine *Palme*, und steht vielleicht eine *Herme*. Rechts daneben erhebt sich ein *säulenartiges Postament* mit einer *Statue*, vor der ein Reisender mit Gepäck auf dem Rücken sein Gebet verrichtet. Das rechte Ende des Fries-Abteils nimmt eine lebhafte Szene ein. Ein nach links reitender Mann hält sein Pferd an und wendet sich nach hinten, wohin er auch den linken Arm ausstreckt. Hinter ihm läuft nach rechts ein Fussgänger, höchst erregt, den rechten Arm ausstreckend, im linken hält er einen Stab geschultert. Im Hintergrunde unkenntliche Reste von Gebäuden (1).

b) (**Tafel I-II**, *b*). Das zweite Interkolumnium ist ebenso gut erhalten, wie das erste und bietet eine Reihe neuer Motive. Links vorne steht auf einer niedrigen Fels-Basis eine *behelmte Athena*, die Rechte vorgestreckt, mit der Linken sich auf eine Lanze stützend. Vor ihr ein runder *Altar* und ein daran opfernder Mann, von vorne gesehen. Im Hintergrunde darüber sieht man einen mächtigen *Rundtempel* daneben eine halbrunde Porticus. Weiter rechts auf dem Vorderplane eine *Säule* mit Gefäss, daran ein *Altar*, neben dem eine *Fackel* steht. An die Säule sind *Votive* angebunden, darunter eine Metallpauke. Von der Säule zum Tor des Komplexes, der gleich zu beschreiben ist, geht ein *Velum*, unter dem ein Mann (n. l.) liegt; zu ihm bückt sich eine Frau herab (von hinten gesehen). Der Komplex, zu dem das Tor gehört, besteht aus folgenden Teilen. Ein hohes *turmartiges Gebäude*

(1) Auf einige Einzelheiten dieser Landschaften hat auch Ippel, Der dritte pompeianische. Stil S. 41 f. hingewiesen. Seine Behauptung, dass ich in der russischen Ausgabe dieses Buches das Egyptische in der Architektur nicht erkannt habe, beruht wohl darauf, dass er mein Buch nicht gelesen hat.

steht auf einem *Podium*, zu dem vielleicht eine breite *Treppe* hinaufführt; dies Gebäude sieht man von der vorderen rechten Ecke; unten ist es massiv, oben hat es jederseits vier hohe und enge *Fenster*. Das Dach ist flach nach rechts geneigt. An der Front liegt ein Vorbau mit flachem Dache, das von Pfeilern getragen zu sein scheint. Eine *Tür* sieht man dagegen in der linken Nebenseite; von ihrer linken Seite geht eine *Mauer* nach links, die oben hohe *Bogenfenster hat* (?). Sie scheint dann n. r. umzubrechen und schliesst an ein *Portal* an, das die Mauer überragt. Hinter der Mauer und dem Portal wachsen hohe *Bäume*. Die Mauer umgibt also einen *Garten*, der sich hinter dem Hauptgebäude ausbreitet. Zu den Stufen, die zur Tür des Gebäudes führen, schreitet eine weibliche von hinten gesehene Figur. Dicht neben der Front des Gebäudes fliesst von oben her ein *Fluss*, der sich dann nach rechts wendet und bis dicht an den Bildrand kommt. Darüber ist eine *Bogenbrücke* geworfen, deren Anfang hinter dem Hause verschwindet, d. h. vielleicht auf dem Podium unseres Komplexes aufliegt. Ueber die Brücke gehen im lebhaften Gespräche eine Frau und ein Mädchen (?). Die Brücke führt zu dem hohen *Podium* eines wieder ganz ähnlichen Gebäudekomplexes. Das Podium ist quadratisch und reicht mit seinen zwei sichtbaren Seiten dicht an das Wasser. Auf seiner linken hinteren Ecke steht hoch auf einer *zweistöckigen*, unten *achteckigen*, oben *cylindrischen Basis* eine *Statue*; vor ihr, dicht an der später zu erwähnenden Gartenmauer, erkennt man eine halbrunde *Schola* mit einem heiligen *Tore* in der Mitte; auf der rechten Vorderecke des Podiums steht eine zweite Statue von hinten gesehen, mit l. Spielbein, die Rechte vorgestreckt, die Linke erhoben. Die Mitte des Podiums nimmt der schon bekannte, soeben beschriebene Gebäudekomplex ein, ein *hohes Gebäude* oben mit hohen engen Fenstern und einem Satteldach, vorne wohl wieder eine *Terrasse* (?) Hinten stösst an die Ecke eine *Mauer*, oben mit breiten hier viereckigen *Fenstern*. Diese Mauer lehnt sich an ein hohes *Tor*. Eine andere Mauer sieht man rechts an die Vorderecke des Hauses anschliessen. Hinter beiden Mauern erheben sich *Bäume*. Wir haben also ein hohes Gebäude mit einem Hofe oder Garten, der von Mauern umgeben ist und in den ein hohes Tor führt. Vor dem Podium des beschriebenen Gebäudes fliesst, wie gesagt, ein Wasserlauf, der dann wohl links umbiegt. Denn weiter

rechts ist schon wieder fester Boden, auf dem Menschen sich bewegen. Vorne am Ufer des Wassers ziehen drei Männer ein Netz. Im Wasser fahren drei Kähne. Der nun folgende Abschnitt bildet wieder ein Ganzes für sich. Nicht weit vom Ufer des beschriebenen Flusses erhebt sich auf einem Felsvorsprung eine massive quadratische *Basis*, mit einer *Artemisstatue*, laufend n. l. Vor ihr scheint noch eine andere Figur gestanden zu haben, ein Hund oder ein Hirsch. Am Fusse der Basis kauert eine Figur nach links gewendet; sie streckt die Arme zu einem auf sie zulaufenden Manne aus, der mit den Händen lebhafte Bewegungen macht; dem Zuschauer wendet er den Rücken. Zwischen der Basis und dem Hause mit Garten erkennt man im Hintergrund eine grosse *halbrunde Porticus*, weiter dahinter noch Konturen mehrerer Tempel auf einer Berghöhe.

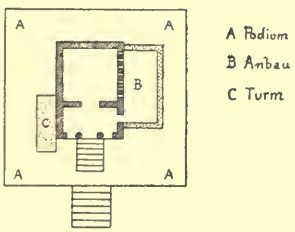


Abb. 4. — Grundriss eines Tempels im gelben Fries.

Neben der Artemisbasis steht ganz auf dem Vorderplane ein hoher Baum, wohl eine *Pappel*, an ihrem Fusse lehnt ein junger Hirt. Vor ihm weiden seine Ziegen. Sein Hund wirft sich heftig auf einen Fussgänger, der schnell nach rechts läuft und ihn mit einem Stocke abwehrt. Einen anderen Stock, wohl mit dem Gepäck daran, hält er mit der linken Hand geschultert. Rechts von der Pappel erhebt sich ein kleines Templum in antis, auf einem *Podium*; zu seinem Eingange führt eine *Treppe*. Die Cellawand ist durch eine Reihe von hohen *Fenstern* durchbrochen. So wie er ist — mit Podium und Treppe — steht aber der Tempel auf einem anderen *Podium*, das ausser dem Tempel noch zwei mit ihm verbundene Gebäude trägt: einen schlichten *Anbau*, der sich an das Podium und die Cellawand rechts vom Tempel anlehnt und zu dem von aussen kein Eingang führt, und

einen hohen *Turm*, links neben dem Tempel und ihm parallel. Auf das Podium, das alle diese Gebäude trägt, führt eine breite *Treppe* (Vgl. den Plan **Abb. 4**). Auf der Treppe und dem Podium bewegen sich zum Tempel hin zwei Figuren. Rechts hinter dem Tempel im Hintergrunde erkenne ich ein *Haus mit Garten*, wie die oben beschriebenen, die am Flussufer lagen. Die rechte Ecke des Bild-Abschnittes wird von einer hohen *Basis* eingenommen, auf der eine *Statuengruppe* (Hekataion?) und vor der ein niedriges Postament mit einer *Fortunastatue* steht. Hinter diesen Statuen macht eine Frau ihre Verbeugung.

c) (**Tafel I-II**, *c*). Links am Vorderplane ein Felsvorsprung, mit einem *Felsaltar* darauf, an dem eine *Fackel* lehnt. Rechts daneben ganz auf dem Vorderplane ein stark verziertes *Thymiaterion*. Zwischen beiden eilt ein Reisender nach rechts. Etwas abseits vom Thymiaterion, rechts weiter im Hintergrunde, ein quadratischer *Altar*. Weiter nach rechts auf dem Vorderplane ein beladenes Kamel, von einem Manne nach links geführt. Im Hintergrunde eine grosse *halbrunde Porticus* mit der Oeffnung nach links. Noch weiter oben andere Gebäude, kenntlich nur eine grosse halbkreisförmige Porticus. Weiter rechts das uns schon bekannte *Haus am Flussufer*. Zu bemerken ist Folgendes. In dem oberen Teile des Hauses sieht man nicht eine Reihe von Fenstern, welche die Mauern zu einer Art Pfeilerstellung machen, sondern *je ein grosses Fenster* mit Jalousie-Verschluss (?). Der Torbau ist hier an die Hausfassade angelehnt, hinter ihm wächst ein *Baum*, vor ihm steht eine *Basis* mit einem riesigen eiförmigen *Gefäss* (Amphora) darauf. In das Tor geht eine Frau hinein, vor der Fassade steht eine andere. Der Fluss oder Wasserlauf, an dem unser Haus steht, ist dargestellt, als ob er von oben käme, den Fries durchschnitte und sich unten verlöre. Am linken Ufer kauert ein Mann bei einem Netze, vor ihm steht eine Frau mit Kind. Von dem beschriebenen Hause geht auf das andere Ufer eine flache *Bogen-Brücke*. Auf ihr bewegt sich ein Mann und weiter rechts noch zwei Figuren. Auf dem rechten Ufer des Wassers befindet sich oberhalb der Brücke ein sakraler Komplex: zuerst ein *Pilaster* (mit Epithem?) auf massivem Unterbau, dann ein *Podiumtempel* mit breiter *Treppe* und Front, wieder in antis. Auf dem Vorderplane steht dicht am Rande eine Statue der *Isityche* mit Füllhorn und Sistrum, auf dem Kopfe

die Isiskrone; links vor der Statue ein Jüngling nach rechts in erregter Haltung, wohl ein Gelübde aussprechend, rechts eine auf einem *Altar* nach rechts sitzende Frau, mit welcher eine andere spricht. Hinten oben ein *cylindrischer Altar*. Daneben auf dem Vorderplane auf einem Felsen ein kleines *Tempelchen*, ins Profil gestellt mit der Front nach rechts. Es ist ein Prostylos, mit tiefer Vorhalle, dorisch. Links an der Front steht eine *Statue*. An die hintere Ecke des Tempels stösst eine *durchbrochene Mauer*, auf deren Ende ein grosses *Gefäss* steht. An die Mauer der Cella des Tempels ist eben eine *Leiter* angelehnt, die bis zur Mitte der Tempelhöhe reicht. Auf der Leiter steht ein Mann, dem ein anderer von unten etwas hinaufgibt. Vor dem Tempel eine Adorantin mit einem Kinde. Rechts vom Tempel geht nach rechts hin ein *Hallenbau*, auf einem Podium. Man sieht die Schmalwand und die Front. Vorne weiter nach rechts steht eine opfernde Frau rechts vor einem brennenden Altar daneben zwei Kinder, das grössere mit einer Last auf dem Kopfe. Den Schluss der Abteilung bildet eine mächtige *Basis*, auf der auf einem Throne eine bekleidete und bekränzte *Gottheit* sitzt. Hinter ihr zwei dorische *Säulen* die rechte *mit Gefäss*. Vor der Basis stehn zwei Figuren. Das Ganze wird beschattet von einem mächtigen *Baume*. Rechts von der Basis ein cylindrischer *Altar*, an den eine *Fackel* angelehnt ist. Noch weiter rechts geht ein Mann, wohl ein Reisender, nach links.

d) (**Tafel III**, *d*). Aus diesem schlecht erhaltenen Abschnitte hebe ich nur einige Teile hervor. Vor allem die schöne bewegte Gruppe links gleich am Anfang, ein mit Amphoren beladener Esel und hinter ihm der Eseltreiber. Interessant ist der *Tempel* hinter der Eselgruppe. Wiederum ein *Podiumtempel*, wiederum in antis, mit grossen Fenstern in der Cellawand oder geschlossenen Intercolumnien, und einem *Anbau* an der Längsseite. Neu ist, dass die *Seiteninterkolumnien* der Front unten mit einer niedrigen Mauer geschlossen sind. Nicht weniger interessant ist ein anderer *Tempel*, richtiger eine Aedicula, etwa in der Mitte des Abschnittes. Er steht wiederum auf einem *Podium*; in der Front hat er ionische Säulen. Gleich hinter der vorderen Ante ist die *Pronaoswand* durchbrochen von einem grosses *Fenster*, mit einem gerafften Vorhange darin. Rechts vor dem Podium steht eine hohe *Basis* mit einer geflügelten *Sphinx* darauf. Das Uebrige bietet nichts Neues.

e) *f*) (**Tafel III**, *e*, *f*). Die noch übrigen Teile des Frieses sind jetzt so stark verblichen, dass eine Kontrolle der z. Z. der Entdeckung gemachten Kopien nicht möglich ist. Gesichert ist nur das auf drei Stäben ausgespannte *Velum*, unter dem eine Gesellschaft lagert. Von dem vermeintlichen Dorfe rechts daneben ist nichts mehr zu sehen und war wohl auch zur Zeit der Entdeckung wenig da.

Nach der vorgenommenen detaillierten Beschreibung des gelben Frieses brauchen wir bei der Beschreibung der übrigen Landschaften der anderen Friese, welche mit diesem eng verwandt sind, nicht lange zu verweilen. Eine kurze Besprechung der wichtigsten davon ist aber notwendig.

2. Am nächsten stehen den Landschaften des gelben Frieses die des weissen Frieses in dem halbrunden Gange des Farnesinahauses (links auf dem Plane). Ueber die Anordnung der Landschaften ist oben das Nötige gesagt worden, s. auch Lessing-Mau Taf. XI; Monumenti XII Taf. 5. Der Stil und die Prinzipien der Darstellung sind dieselben, nur sind die Farnesinalandschaften noch feiner in der Ausführung. Leider sind nur wenige davon gut erhalten. Ich verweile deswegen nur bei den wichtigeren und besser erhaltenen Stücken.

Uns schon bekannte Architekturtypen liefern die zwei schönsten aus der Reihe dieser Landschaften und ein drittes gut erhaltenes Fragment (1). (**Vgl. Tafel IV**, *a* u. *b*).

a) F. 1 Br. 0.78. Nur der Vorderplan und die Mitte gut erhalten. Dargestellt wird eine bergige bewaldete Gegend. Rein idyllische Staffage: weidende Ziegen, Schafe, Ochsen und Kühe, Hund und mehrere Hirten auf dem Vorder- und in perspektivischer Verkürzung auf dem Hinterplan. Alle Tiere und Menschen sind in den verchiedensten Haltungen dargestellt: einige Tiere liegen, andere weiden, ein Ochse wühlt die Erde mit den Vorderhufen auf u. s. w. Hirten stehen, sitzen, unterhalten sich lebhaft. Das Zentrum der Landschaft nimmt die uns schon bekannte *Schola* ein. Sie umgibt einen mächtigen *Baum*, der eine sit-

(1) Die Höhe des Frieses ist überall fast dieselbe, sie variiert zwischen 0,24 und 0.26.

zende stark bewegte Statue, vielleicht *Apollo*, auf einer hohen cylindrischen Basis beschattet. An die Aussenwand der Schola sind Votivpinakes angelehnt. Von den übrigen Monumenten unterscheidet man nur eine links in der Ecke stehende *Herme*.

b) F. 21. Br. 0,78. Ein Bild, das dem gelben Friese besonders nahe steht. Links eine Wasserfläche, auf der ein Schiff nach rechts fährt, etwa eine *Bucht*. Links vorne am Ufer auf einem Felsen eine *Poseidonstatue*, dahinter ein grosses Gefäss, Poseidon ist vorgebeugt, die Rechte auf dem Dreizack, in der Linken den Delphin, den linken Fuss auf dem Schiffsvorderteil; an der Basis ein Steuerruder. Davor auf dem Felsen entweder eine stark bewegte Merkurstatue, oder ein Mann mit Petasos, der den Schiffern etwas zuruft. An der Basis ist ein gebückter Mann beschäftigt. Am Strande ein Fischer mit der Angel und drei ein Netz ziehende Leute. Dicht an der Bucht steht das den Mittelteil des Bildes einnehmende Gebäude, das dem oben *Haus mit Garten* genannten Typus entspricht. Podium mit *Propylon*, welches erstere bis ans Wasser reicht, die *Treppe*, die seitwärts zum Propylon führt, die oberen *Fensterreihen*, das platte nach vorne geneigte *Dach*, das *Gartentor* (1), an das ein niedriges Gebäude mit nach vorne geneigtem Dach angebaut ist, der *Garten* hinter dem Hause, den nach aussen eine lange *Mauer* begrenzt, die Menschen auf dem Podium vorne und seitwärts, vielleicht auch die *Tür* in der rechten Langwand, endlich die *Bogenbrücke* aus Quadern, über einem Bach, der in die Bucht mündet; sie führt vom Hause zu einem im Hintergrunde sichtbaren, kaum angedeuteten Gebäudekomplex. Auch das Schema der Landschaft ist dasselbe, wie auf dem gelben Friese. Vorne zieht eine Strasse, auf ihrer einen Seite steht das Haus, auf der anderen eine *schola*, mit einem *Baum* darin, durch die Mitte geht ein Esel mit einem Reisenden auf dem Rücken, hinter dem der Treiber mit dem Gepäck läuft.

c) G, 1, 2. Ein Fragment. Hier treffen wir das *cylindrische Sakralgebäude wieder*, mit der Tür und einer vorspringenden, oben durchbrochenen Mauer, auf der das übliche Gefäss steht.

Neue Typen bieten uns andere leider nicht so gut erhaltene Landschaften.

(1) Vorne auf dem Tore steht ein kalathosartiges Gefäss mit rundem Deckel.

d) F. 2, 2. Br. 0,78. Eine Tempellandschaft. Links steht ein grosser *Tempel*, rechts drei Tempel, in der Mitte eine *Statuengruppe* auf cylindrischer abgeftufter Basis. Neben der letzteren wachsen zwei *Palmen*, auf eine davon klettert ein Mann. Die Tempel sind alle verschieden und auch verschieden orientiert. Der Tempel links ist in antis mit drei (?) oder vier Säulen. Im Pronaos zwei bis an die Ante und Cellawand und bis an den Architrav reichende *Fenster*, in der Cellawand im vorderen Teile eine Fensterreihe, im hinteren Teile ein grosses Fenster. Aus der Gruppe der drei Tempel rechts ist der mittlere am besten erhalten: ein *Podiumtempel* mit breiter Treppe. Vor den Anten steht je eine grüne Statue auf einer Basis. Daneben seitwärts gesehen ein Peripteros auf dreistufigem Unterbau.

e) G, 3. Br. 0,74. Hier dominiert ein grosses, die ganze Mitte der Landschaft einnehmendes, oben leider nicht erhaltenes Gebäude, eine fast in Vogelschau gesehene *Porticus*, die in vier Abschnitten einen quadratischen Bezirk umfasst. Die Seitenflügel der Porticus haben ein Satteldach, links bildet die Frontseite ein vielsäuliges Propylaion mit einer breiten Treppe. Den Vorderplan der Landschaft nehmen schon bekannte Sakralbauten ein. Ein heiliges *Tor* rechts, unter dem eine *Tychestatue* steht und durch das ein Baum wächst, von dem Tor zu einer Priapherme auf einem Felsvorsprung geht ein Velum, in dessen Schatten eine lustige Gesellschaft lagert (1). Links ein anderes heiliges *Tor* in einer *Schola*, daneben ein Gebüsch und vorne eine zweite *Schola* mit darin wachsenden Sträuchen. Vorne die übliche idyllische Staffage: Schafe, Hund, wassertragende Frau mit einer *Spindel* oder einer Tänie in den Händen.

f) G, 5, 2. Br. 0,75. Das lehrreiche Bild ist leider nur schlecht erhalten. Ich mache auf zwei deutlich zu unterscheidende Bauten aufmerksam. Links ein *Podium*, davor eine von der rechten Treppenwange verdeckte breite Treppe, auf den Treppenwangen zwei schreitende Löwen. Die Treppe führt zu einen *Pylon*, mit zwei auf der Attika stehenden grossen Gefässen. Hinten auf dem Podium schwache Reste von Säulen. Ueber der Türöffnung scheinen im Torgebäude Räume in zwei Stockwerken ange-

(1) Der ganze Komplex abgebildet und besprochen von Loewy in Hirschfeld's Festschrift S. 421 f. Fig. 2.

Abb. 5. Villa Albani (Alinari).

deutet zu sein, man sieht wenigstens die sie beleuchtenden *Fenster*. Nicht weniger interessant ist das daneben stehende Gebäude, ein vorn in ganzer Breite offener *Pavillon* mit einem Pavillondach. Der Eingang ist im flachen Bogen überdeckt. Die Seitenwände (es gab wohl auch eine Rückwand) zeigen oben enge und hohe Schlitzfenster.

g) G, 2, 2. Br. 0,74. Hier interessiert uns nur der linke Teil (die anderen sind zu Grunde gegangen). Neben der gewöhnlichen *Schola* mit *Baum* und *Velum*, das an das sofort zu beschreibende Denkmal angebunden ist, steht hier auf dem Vorderplane ein breites hohes *Tor*, ganz roh aufgebaut. Oben auf dem Tore ein leichtes Zeltgerüst und vielleicht ein sitzender Mann. *Durch* das *Tor* treibt ein Eseltreiber einen beladenen Esel, es steht also über einem Wege. Die andere Möglichkeit wäre anzunehmen, dass es zu einem « Haus mit Garten » gehört, was die Spuren rechts nicht ausschliessen. Doch spricht dagegen die gleich zu beschreibende Albanische Landschaft. Ergötzlich ist in unserer Landschaft die rechts in der Ecke sichtbare Gruppe: ein Reisender mit seinem Gepäck auf dem Rücken, der vor sich ein am Hinterbein angebundenes Schwein treibt.

3. Den beschriebenen Landschaften steht in der Farbe und überhaupt stilistisch sehr nahe eine Landschaft, in der Villa Albani (1). Sie stammt aus der Villa suburbana der Quintilii und ist bis jetzt nicht gut publiziert (Vgl. **Abb. 5** bei S. 24). Ob sie den Farnesinalandschaften gleichzeitig ist, wage ich nicht zu entscheiden. Die « Palmenbaumartigen Längsstreifen », die nach Arndt die Landschaft einrahmen, könnten Teile von Kandelabern sein und dann hätten wir in unserer Landschaft möglicherweise wieder einen Fries zweiten Stils. Doch sind diese Indizien schwach und weist eher in spätere Zeit eine gewisse Vergröberung der Formen in der Darstellung der Menschen; es ist nicht mehr die meisterhafte Beherrschung der Darstellung einer charakteristischen Bewegung. Dazu sind uns, wie Ashby gezeigt hat, keine Besitzer der Villa

(1) N. 165. Helbig, Führer II, 852. Gefunden im Jahre 1764 in der Villa der Quintilier. Ueber diese Villa (sog. Roma Vecchia) s. Th. Ashby, Ausonia IV S. 48 ff. bes. 52. Die Landschaft habe ich selbst nicht an Ort und Stelle beschrieben. Bei der Beschreibung standen mir eine Photographie und die vor dem Bilde gemachten Notizen Prof. Arndt's zur Verfügung.

vor Hadrian bekannt. Doch sei dem wie ihm wolle, in den Motiven und Farben entspricht das Bild durchaus den Farnesinagemälden. Es ist schon längst bemerkt worden, dass wir eine überschwemmte Landschaft vor uns haben. Aus der Wasserfläche ragt wie eine Insel links vorne ein *Tor* mit zeltartigem Oberbau, einer Querstange, die die Türöffnung etwa in 3/4 Höhe schneidet, und oben über dieser Stange aufgehängten Guirlanden nebst einer Votivpatera. Das Tor ist also heilig, vielleicht ist der obere Bau eine Aedicula, und dennoch steht es über dem Weg, denn es wird ein Esel hindurch getrieben (man sieht nur die hinteren Beine) ; der Treiber geht hinterher mit dem Gepäck auf dem Rücken. Das Tor führt zu einer Bogenbrücke, auf der eine Rinderherde getrieben wird. Eine zweite « Insel » ist rein sakral: ein heiliger mit Binden behängter *Baum*, daneben Altäre und opfernde Hirten.

4. Einen dritten Komplex von Landschaften, die Teile eines Frieses bilden, liefert das Columbarium der Villa Pamfilj (1) (Vgl. **Abb. 6-8** zu S. 26). Seit der Publikation durch Samter und Hülsen wissen wir, dass das Grab zu den frühaugusteischen Monumenten gehört, was früher verkannt wurde. Zu diesem Ansatze passen auch sowohl der Stil der Darstellungen, wie die architektonischen und figürlichen Motive der Landschaften vortrefflich. Trotz mehrfachem Bemühen konnte ich die Originale nicht untersuchen und muss mich begnügen mit den ungenauen Münchener von Jahn publizierten Aquarellen und den Institutsphotographien, nach denen die von Samter veröffentlichen Zeichnungen, gemacht sind. Für meine Zwecke reichen aber diese Hilfsmittel aus. Wie aus Samters Beschreibungen zu ersehen ist, bilden die einzelnen Darstellungen des Grabes fortlaufende Friese oder besser Streifen, meistens nur durch rote Linien abgegrenzt. Die Darstellungen wechseln aber nicht regelmässig; obwohl ein gewisses System zu bemerken ist, wird es doch nicht eingehalten.

Was für uns die Darstellungen des Grabes besonders wichtig macht, ist, dass wir hier zuerst einer neuen Art der Landschaft begegnen, die dann in Rom und Pompei vielfach auftritt, der rein ägyptischen Landschaft mit und ohne Pygmaeenstaffage.

(1) O. Jahn, Abh. K. Bair. Akad. 1857 I Kl. VIII 2 Abt. Wörmann, Landschaft S. 342. Samter in Röm. Mitt. VIII 1893 S. 105-141, Hülsen ebd. S. 147-165.

6

7

8

Abb. 6—8. Aus dem Columbarium in Villa Pamfili.

Abb. 9. Aus Boscoreale, in London.

Die Architektur ist schwach vertreten; die Hauptrolle spielen die Figuren (s. Jahn Taf. VII, 19 und Samter S. 130 Fig. 11). Als einzige Gebäude treffen wir *Rohrhütten* mit gewöhnlichen *Satteldächern*. Dasselbe architektonische Motiv sehen wir einmal auch als Teil eines rein idyllischen Bildes ohne ägyptische Besonderheiten oder Staffage: Bäume, weidende Kühe, Hirt, Hund (Samter S. 123 n. 4 Fig. 8); den Mittelpunkt der Landschaft bilden hier nämlich zwei Rohrhütten, rings herum geht ein Rohrzaun, auf einer der Hütten steht ein Storch oder Ibis. An diesem Beispiele sieht man gut, wie leicht die architektonischen Elemente in ein beliebiges landschaftliches Milieu verpflanzt werden können. In zweiter Linie ist es bezeichnend, wie nahe die Landschaften des Kolumbariums nicht nur im Stil, sondern auch in der ganzen Auffassung den Landschaften der Farnesina und des Liviahauses stehn.

Im Einzelnen ist Folgendes zu bemerken: die Landschaft wird aufgefasst, als wäre sie gesehen von einem auf der Strasse gehenden oder fahrenden Reisenden. In allen von Samter beschriebenen Landschaften haben wir denn auch den mit Gepäck beladenen Reisenden auf dem Vorderplan, so S. 112 fila 2, n. 3 und 6 (1). Auf n. 6 sehen wir auch eine Szene, die der oben beschriebenen Darstellung des schweinetreibenden Mannes der Farnesinalandschaft sehr nahe kommt; ein Mann, der eine an einem Hinterbein angebundene Ziege treibt. Auch die berühmte Oknosszene (Jahn Taf. IV, 7; Samter S. 125) ist vielleicht eine einfache Landschaft mit einem ausruhenden Wanderer, der seinen Esel an der Leine hält.

Alle Landschaften haben durchweg sakral-idyllischen Charakter. Das Sakrale überwiegt dabei, in der Architektur und in der Staffage. Die dargestellten Bauwerke sind uns fast alle durchaus bekannt: so um mit den einfachsten anzufangen, die *Schola* mit dem Baume, das heilige *Tor* von der einfachsten bis zu der kompliziertesten Gestalt (z. B. mit massiver unterer Hälfte), *Götterstatuen*, *Hermen*, *Altäre*, dann verschiedene *Tempel*, allein stehende *Porticus*, runde *Tholoi* mit massivem Untersatze, Säulen und Pa-

(1) Vgl. Samter S. 139. Zur Charakterisierung der Gegend gehören auch die Hirten und die Fischer: die zweiten verdeutlichen in der oligochromen Landschaft die Wasserflächen, die ersten, dass wir es mit festem Lande zu tun haben.

villondach (1). Als Beispiel gebe ich die Beschreibung einer gut erhaltenen Landschaft nach der Photographie, beschränke mich aber auf die zentrale Gruppe, welche in diesen Landschaften in der Regel allein genau charakterisiert wird (Vgl. **Abb. 6-8** zu S. 26).

a) **Abb. 6.** Links haben wir die *Schola* mit dem *Baum*, vor ihr einen *Altar*, in der Mitte eine *Tholos* mit Säulenoberbau und Pavillondach, rechts daranschliessend eine niedrige *Mauer* mit durchbrochenem oberen Teil. Fast dasselbe, nur in umgekehrter Richtung, gibt eine andere Landschaft:

b) **Abb. 7.** *Schola* mit *Baum*, *Tholos*, neben ihr ein niedriges heiliges *Tor* einfachster Art mit von oben herunterhängender Patera, wie auf der Albanischen Landschaft. Damit, beiläufig, ist die sakrale Bedeutung der einfachen Tore bewiesen.

Hervorzuheben sind aus den mir bekannten Architekturen in Villa Pamfilj nur folgende, die etwas Neues bieten.

a) Die grosse Landschaft, die allerdings schon als ein die Wandfläche füllendes, nicht zum Friese gehörendes Bild bezeichnet werden kann, Samter S. 132 f. Fig. 12*a*-12*b*. Charakteristisch ist hier der *Tempel*: ein Peripteros, bei dem die unteren Teile der seitlichen Interkolumnien von einer *niedrigen Wand geschlossen werden*.

b) Höchst interessant ist eine Art von *Flügelaedicula* mit seitlichen Vorsprüngen, etwa drei heilige Tore zusammengestellt zu einem Ganzen, was wie ein Flügelschirm aussieht (Vgl. **Abb. 8**).

c) Zu bemerken sind auch die Architekturen des sogenannten Oknosbildes. Sind die Abbildungen nur annähernd genau, so haben wir hier das uns vom Livia- und Farnesinahaus bekannte *cylindrische Gebäude*, das regelmässig mit einer Porticus verbunden wird. Dagegen fehlt der Typus « Haus mit Garten », der einzige, der uns in den Palatinischen und Farnesinalandschaften nicht sakral erschien.

Das zusammengestellte Material zeigt, dass die Landschaft zur Füllung von grösseren schmalen Flächen beliebt war. Dass es sich dabei um Prospekte handelt, wie Rodenwaldt (2) zuletzt behauptet hat, ist kaum anzunehmen. Denn einmal sind die Farne-

(1) S. die Aufzählung bei Samter S. 137.
(2) Rodenwaldt, Die Komposition S. 20 ff.

sinabilder und die Bilder des Kolumbariums keine durchlaufenden Prospekte und dann zerfällt der gelbe Fries in eine Reihe von Komplexen, deren jeder für sich eine Einheit bildet mit einer dominierenden Baugruppe, wie in den Bildchen der Farnesina und des Kolumbariums; das bezeugt uns, dass in der Architekturlandschaft das einzelne Bild das frühere, der durchlaufende Fries das spätere ist. Dass nun diesen einzelnen Bildern, aus denen sich die Friese zusammensetzen, « die Annahme einer bestimmten Höhe des Augenpunktes » (Rodenwaldt) fehle und erst den Prospektbildern eigen sei, kann nicht bewiesen werden. Denn die Prospekte und unsere Friese erscheinen gleichzeitig, die Vorstufen aber, welche später aufgezählt werden, geben auf die von Rodenwaldt gestellte Frage keine Antwort. Doch kehren wir zu den Friesen zurück.

5. Berühmt sind die Fragmente des grossen Frieses aus dem Esquilinischen Hause, die Odysseelandschaften (1). Sie entbehren meistens der Architekturen. Nur auf dem Bilde mit der Kirkeepisode erscheint als Hintergrund nicht eine freie Landschaft, sondern ein architektonischer Prospekt (2). Dargestellt ist ein Teil des Hauses der Kirke: der Eingang in den Hof und das daran stossende magische Hausheiligtum, das in einer halbrunden Apsis liegt. Der Eingang — eine schöne, im oberen Teile vergitterte und mit Vorhang versehene Tür — wird durch zwei Türme von ungleicher Höhe flankiert: der eine stösst ans Meer, neben dem anderen befindet sich die genannte Apsis. Sie ist halbrund, vorne geschlossen von zwei Voll- und zwei Dreiviertelsäulen, die zusammen ein Epistyl tragen; hinten wird die konkave Wand durch zwei Reihen von Halbsäulen und Pilastern gegliedert, im Zentrum der Apsis sieht man eine Nische: vor ihr zwischen den zwei Säulen, welche die Apsis vom Hofe trennen, stehen die heiligen Geräte: ein *Dreifuss* mit einem kandelaberartigen *Baluster* darauf, rechts und links je ein grosser Kelch. Ueber dem Dreifusse ist zwischen den beiden mittleren Säulen noch magisches Gerät aufgehängt: ein Reif, darüber ein Dreieck, von welchem je eine Doppelstange nach

(1) Zuletzt vortrefflich publiziert von Nogara, Le nozze Aldobrandine ecc. Milano 1907.

(2) Nogara, tav. XI, XXI, XXII Text S. 44 ff., vgl. Abb. 3. Als solcher durchaus richtig auch von A. Ippel, der dritte pomp. Stil S. 23 erkannt.

rechts und links herabhängt; die Doppelstangen sind je an einer der beiden Säulen befestigt. Es ist wohl eine Vorrichtung, um den Reif und das Dreieck erklingen zu lassen. Wir haben also eine *Innenarchitektur*, die in den von uns beschriebenen Landschaften keine Parallelen findet, dagegen mit der Prospektmalerei viele Analogien aufweist: Türe, Säulenstellungen, Innenheiligtümer sind, wie bekannt, dort beliebte Motive. Die ganze Ausführung im grossen Maasstab mit vielen Details und perspektivischen Aufgaben ist ebenfalls für die Prospektmalerei charakteristisch; man beachte nur, wie genau alle Details in den Boscoreale-Fresken ausgearbeitet sind. Es ist ein ganz anderer Stil, als der, der unsere Landschaften, und auch die anderen Teile der Odysseelandschaften, besonders die Figuren, beherrscht.

6. Merkwürdigerweise waren die mit allerlei Darstellungen, speziell mit Landschaften, gefüllten Friese in Pompei weniger beliebt als in Rom. Ich kenne nur das von Mau (Gesch. S. 154 und 162) angeführte Beispiel aus der Casa di Fauno (Zimmer 43), wo ich selbst aber keine sicheren Spuren einer Landschaft gesehen habe. Wenigstens kann man keine Architekturtypen unterscheiden. Besser kenntlich sind die oligochromen (dunkelrote Figuren auf hellrotem Hintergrund) Darstellungen des oberen Teiles (über dem Gesims) einer oder zweier Wände des Tricliniums 36 und 37 der Villa des Fannius Sinistor (1). Erhalten sind zwei Fragmente, jetzt in London. Eine, soweit auf Grund der in meinem Besitze befindlichen, hier publizierten Photographie (**Abb. 9** bei S. 26) zu urteilen ist, ziemlich ungenaue Zeichnung enthält die oben zitierte Publikation von Sambon. Am meisten erinnern diese Landschaften in der Typik und der Ausführung an die des Grabes der Villa Pamfilj. Das Zentrum der ersten Landschaft bildet ein Tempelchen auf einem niedrigen Podium. Es ist ein dorischer Tetrastylos (die Bogen neben (!) den Säulen bei Sambon sind Phantasie des Zeichners); die drei Interkolumnien sind durch hohe Schranken mit je einer kreisrunden Oeffnung im oberen Teile geschlossen. Ob an dieses Tempelchen wirklich ein pavillonartiger

(1) Beschrieben und abgebildet bei A. Sambon, Les fresques de Boscoreale, Paris-Naples 1903 S. 20 n. IX. Barnabei gibt keine Abbildungen davon.

Bau mit Statuenschmuck stösst, dessen rechte Dachecke von einer geflügelten Karyatide getragen wird, lässt sich auf Grund meiner Photographie nicht entscheiden. Rechts neben dem Tempelchen ein niedriges Tor (?) mit drei Vasen darauf, und neben diesem rechts ein Baum in einer runden Umfriedung. Links vom Tempelchen ein viereckiges, altarähnliches Gebäude mit zwei Fenstern in der Front. Die zweite Landschaft, welche ich nur aus der Abbildung bei Sambon kenne, gibt im Zentrum einen ähnlichen Tempel, links daneben, wenn man der Zeichnung trauen darf, eine runde Strohhütte in der Art der unten zu besprechenden Strohhütten der Pygmaeenlandschaften. Rechts eine Bogenbrücke, links in der Ecke ein altarähnlicher Bau mit Fenstern, wie auf der ersten Landschaft.

Es ist nicht zu verkennen, dass die Architekturen hier steif disponiert sind und die Landschaften als Ganzes im Vergleich mit den Palatin- und Farnesinalandschaften einen, man möchte sagen, archaischen Eindruck machen. Weniger gebunden waren wahrscheinlich die Landschaften mit Staffage, die sich auf den oberen Teilen der Wände einiger Zimmer der drei von Mau (Gesch. S. 163 vgl. 210) genannten pompejanischen Häuser befanden. Eine Untersuchung an Ort und Stelle hat mir nicht erlaubt, einzelnes festzustellen und die Architekturtypen zu unterscheiden. Charakteristisch ist, dass in einem Falle (domus Caesi Blandi) die Landschaften des oberen Wandteiles auf Bretter mit Flügeltüren gemalt waren.

E) Füllung ganzer Flächen des mittleren Teiles der Wand mit Landschaften.

Zuletzt komme ich auf die Landschaften zu sprechen, die grössere Wandflächen entweder vollständig ausfüllen oder in deren Mitte erscheinen, ohne als besonderes Bild eingerahmt zu werden. Die berühmtesten Beispiele dieser Art sind die Landschaften auf weissem und schwarzem Grunde in den zwei Zimmern des Farnesinahauses, dem langen Gange n. 1 (Lessing-Mau, Taf. I) und dem schwarzen Zimmer n. 5 (Lessing-Mau Taf. IX; Monumenti XI Taf. 44, 45). Die Landschaften des Ganges sind zu schlecht erhalten, um die Typen der dargestellten Architekturen

erkennen zu können. Sie beanspruchen immer nur einen schmalen Raum auf der weissen Fläche. Die Landschaften des schwarzen Zimmers nehmen jedesmal den ganzen unteren Teil der grossen schwarzen von Kandelabern geteilten Flächen ein, bis zu den herabhängenden Blätterguirlanden. Es sind also Megalographien, der Art wie in der neuerlich ausgegrabenen Villa Item bei Pompei, wo den mittleren Teil einer Wand zweiten Stils überlebensgrosse Figuren einnehmen, die zwar in mehrere Gruppen verteilt sind, in der Komposition und wohl auch inhaltlich aber ein Ganzes bilden. Das sind Nachklänge der klassischen Zeit, die der zweite Stil bewahrt hat, während sie der erste fallen liess. Darum wäre es besonders interessant, die einzelnen Architekturen dieser Landschaften näher zu untersuchen, aber leider sind die so schlecht erhalten, dass von einer detaillierten Beschreibung keine Rede sein kann; ausser ganz wenigen Einzelheiten ist nur der allgemeine Charakter greifbar, und dieser ist identisch mit dem der vorher beschriebenen Landschaften: idyllisch-sakrale Staffage, Aufbau der Landschaft in die Höhe, bunte Verteilung der einzelnen Gruppen, meisterhaftes Beherrschen der Bewegung und wundervoller Ausdruck in jeder handelnden Figur. Die Vorstellung, als ob sich die Bilder vor einem Reisenden abrollen, die für einen Fries natürlich ist, kommt hier, soweit zu sehen ist, nicht zur Geltung. Aus der Reihe der einzelnen Architekturen sind einige besonders charakteristisch, welche auch schon andere Forscher beschäftigt haben (1). Ich meine die Gruppe links auf Lessing-Mau Taf. IX, Feld links. Vorne steht eine Strohhütte mit zwei Störchen auf dem strohernen Satteldach, wie auf dem oben beschriebenen Bilde aus dem Columbarium Pamfilj. Hinter der Hütte erhebt sich ein zweistöckiges Haus, mit dessen Typus wir noch öfters zu tun haben werden. Charakteristisch sind auch die zwei Tore, auf den beiden Feldern der Tafel IX rechts. Das eine ist ein Bogentor, mit einer Reiterstatue oben; das andere ist horizontal überdeckt, als Epithem trägt es eine Stierstatue. Dass die Tore als heilige auch hier gedacht sind, zeigt die übliche Verbindung mit Bäumen, vor dem Bogentor überdies eine Statue der Tyche. Auf die Frage über den Zusammenhang dieser Tore mit dem Triumphbogen komme ich

(1) Löwy in Hirschfelds Testschrift Berlin 1903, S. 417. Rodenwaldt a. a. O. S. 32 f. Ippel, der dritte pompejanische Stil, S. 41.

noch zurück. Ein weiterer interessanter Bau steht auf dem Felde Taf. IX r. oben im Hintergrunde. Es ist ein massiver Rundbau mit Kuppel und säulengetragenem Oberstock. Sonst sind nur bekannte Typen vertreten: schola mit Götterstatue, Säule mit Epithem, Götterstatuen, vielleicht auch einmal «Haus mit Garten».

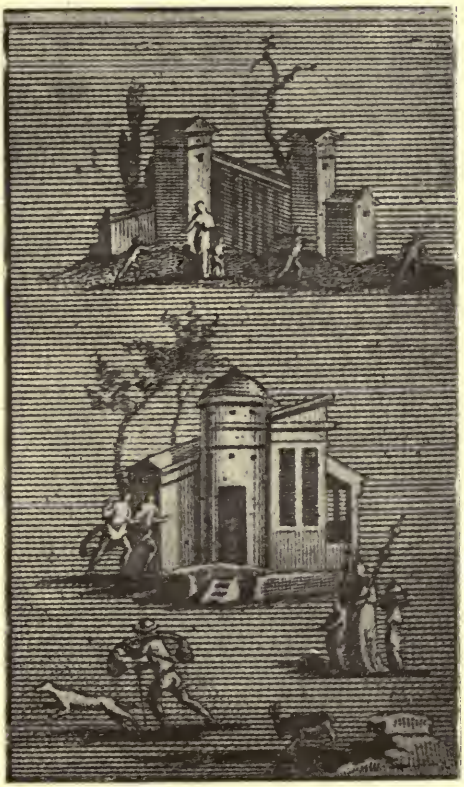


Abb. 10. — Pitture d'Ercolano II, T. 49.

In Pompei haben wir nur ein Beispiel einer solchen Landschaft. Es ist jetzt in Neapel und abgebildet in den Pitture di Ercolano II tav. 49 hier **Abb. 10**. Das Bild ist blau in blau gemalt, und besonders umrahmt. Stilistisch und in der Komposition ähnelt es weniger den oben beschriebenen Denkmälern als den gleich zu untersuchenden Stuckreliefs aus dem Hause der Farnesina. Es herrscht

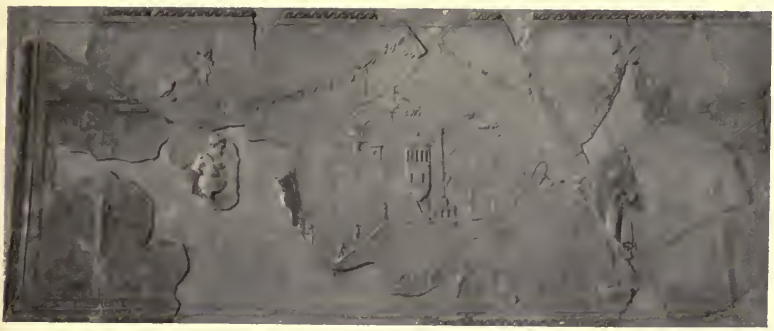
noch eine gewisse Gebundenheit in der Komposition, ein klassischer Geschmack in der Körperbildung, besonders bei den Frauen; der Sinn für Raumbildung und Perspektive ist unentwickelt; die Maler Roms hatten diesen Standpunkt schon überwunden. Auf dem Bilde sehen wir zwei Gebäudegruppen. Unten eng zusammengeschlossen das uns schon bekannte cylindrische, flach überkuppelte Gebäude mit einer links anschliessenden Porticus, rechts ein turmartiges Gebäude das oben durch grosse und hohe Fenster erleuchtet ist und ein Propylon hat. Die ganze Gruppe steht auf einem Felsvorsprung, zu dem eine Treppe hinaufführt, dahinter wachsen hohe Bäume. Das Gebäude rechts kennen wir schon, es entspricht dem Typus unseres « Hauses mit Garten »; neu erscheint nur, dass das Dach des Hauptgebäudes nicht nach vorne, sondern nach hinten geneigt ist. Das Gebäude ist sakral, wie die Gruppe der Opfernden vorne zeigt. Interessant ist zu sehen, dass in den Figuren des ganz am Vorderplane eilenden Mannes mit Gepäck, seines vorauslaufenden Hundes und der weidenden Ziege die Idee einer von der Strasse aus gesehenen Landschaft beibehalten ist. Die zweite Gruppe besteht aus zwei turmartigen Gebäuden, welche eine durchbrochene Mauer verbindet. Hinter dieser Gruppe wachsen Bäume. Vor dem Turm rechts steht ein Anbau, etwa ein Propylon, von dem Turme links geht nach links eine niedrige Mauer ab. Diese Gruppe findet schlagende Parallelen in den Stücken aus der Farnesina, Lessing-Mau Taf. XIV unten und Taf. XII links unten.

F) Decken.

Der Deckenschmuck des Farnesinahauses bietet bekanntlich viele in Stuck modellierte, teilweise auch besonders eingerahmte Bildchen mit Landschaftsdarstellungen (Vgl. **Abb. 11-13** zu S 34). Auch hier sind es vorwiegend Architekturlandschaften. Dass es Villendarstellungen wären, wie Collignon meint (1), ist durch den Vergleich mit den oben besprochenen Landschaften und durch den ganzen Charakter, besonders durch die sakral-idyllische Staffage

(1) Collignon, Le style decoratif à Rome, Revue de l'art ancien et moderne, 1897 Sept. et Oct. S. 12 f., dagegen Loewy in Hirschfeld's Festschrift S. 419, 1.

11



12

13

Abb. 11, 12, 13. Farnesina, Stuckreliefs der Decke, Ausschnitte (Anderson).

ausgeschlossen. Es ist lehrreich, bei diesen Landschaften etwas länger zu verweilen, weil sie als modellierte und nicht gemalte Bilder manches betonen und ausführen, was in den anderen nur angedeutet wird.

a) Lessing-Mau Taf. XV; Monum. Suppl. tav. 35; Photographie Anderson 2508 hier **Abb. 11**. Hier, wie oben auf dem gelben Fries, sehen wir eine wellige felsige Landschaft, die ein Fluss oder Bach von oben nach unten durchschneidet; das wird durch die Brücke und durch die unten am Vorderplane auf einem Felsen sitzenden und stehenden angelnden Männer deutlich angegeben. Die Mitte des Bildes nehmen drei Gebäude ein. Links ein von der rechten Ecke aus gesehener *turmartiger Bau*. Er ruht auf einem Felsvorsprung. Der untere Teil ist massiv ohne Fenster, nur vorne öffnet sich eine hohe Tür zwischen zwei Mauervorsprüngen, in denen vorne je eine hohe und schmale Oeffnung ausgespart ist. Vorne auf den Enden dieser Vorsprünge steht je ein rundes *Gefäss* mit Deckel und hohem Henkel. Auf dem massiven Unterbau ruht ein unten und oben profilierter Oberbau, mit je zwei Fenstern auf jeder Seite. Unter den Fenstern hängen Guirlanden. Die flache Decke des Baues wird beschattet von einem leichten Rohrdach über vier Stangen. Links hinter dem Bau wachsen zwei *Bäume*, eine niedrige Dattelpalme und eine hohe Dum-Palme. Vor dem Gebäude steht auf einem Felsen eine ithyphallische *Priapherme*. Das mittlere Gebäude ist von vorne dargestellt. Es steht auf einem Podium, das nach vorne zwei Vorsprünge hat. Auf diesen Vorsprüngen, etwa von ihrer Mitte an, ruht ein *Propylon* mit Satteldach, auf den Seiten geschlossen. Es führt in eine *zylindrische Umfriedung*. Ihr oberer Teil wird von einer Reihe nahe an einander stehender Fenster durchbrochen, die oben und unten durch Profile eingerahmt sind. In dieser Umfriedung, sie hoch überragend, steht eine dorische *Säule* mit einem eiförmigen *Gefäss* mit Deckel als Epithem, dahinter wächst ein mächtiger *Laubbaum*. Rechts reicht das Podium bis ans Wasser heran; auf jeder Ecke steht eine *Herme*. Hinter dem Gebäude führt eine flach geschwungene *Brücke* nach rechts auf das andere Ufer zum dritten Gebäude. Auf der Brücke gehen eine Frau und ein Kind. Ein Velum hängt zwischen der Brücke und dem zylindrischen Bau. Vor dem Bau, an den linken Vorsprung des Podium angelehnt, steht eine wundervoll modellierte

Frau in einer Haltung wie auf attischen Grabreliefs. Mehr nach vorne opfern zwei Frauen an einem *Felsaltar*, auf dem eine Flamme brennt. Das dritte Gebäude unterscheidet sich vom ersten nur dadurch, dass das obere Schutzdach fehlt und das Propylon ein Satteldach hat.

b) Lessing-Mau Taf. XIII; Mon. Suppl. Taf. 32; Phot. Anderson 2516, hier **Abb. 12**. Die Landschaft ist als ansteigender Bergabhang charakterisiert. Unten weiden wundervoll modellierte Stiere und ein Ziegenbock und steht ein *Pilaster* mit *Epithem*. Von diesem Pilaster führt eine *Treppe* zu einer ersten *Terrasse* mit einer Gruppe von Gebäuden. Dann wendet sich die Treppe nach links, und führt flankiert von einer durchbrochenen Mauer zur zweiten Gebäudegruppe hinauf. Die sakrale Bedeutung der beiden Gruppen wird dadurch betont, dass eine Frau mit einem mit Früchten gefüllten Opferkorbe auf dem Kopfe die Treppe hinaufgeht, hinter ihr ein grösseres Mädchen und ein kleiner Knabe. Alle Gebäude der ersten Gruppe sind uns bekannt: das *zylinderförmige, mit flacher Kuppel gedeckte Gebäude*, hier dreistöckig: im ersten Stock eine Tür, im zweiten einige niedrig sitzende Fenster, im dritten eine ununterbrochen umlaufende Fensterreihe, dann eine *jonische kannellierte Säule* mit Gefäss in einer halbrunden *Schola*, damit verbunden ein *Baum*, und endlich eine *leichte Aedicula*, wohl aus Holz, mit einem grossen Seitenfenster neben der Ante. In der zweiten Gruppe unterscheidet man das soeben beschriebene *turmartige Gebäude*. Nur ist es hier mit einem gewöhnlichen Satteldach gedeckt, vorne ganz offen und hat seitwärts noch ein grosses und oben zwei kleinere Fenster. Statt des Propylon ragt auf einer Seite eine *niedrige Mauer* hinaus, auf der eine Säule steht, mit dem Gebäude durch ein Epistyl verbunden. Ueber der Säule das übliche Gefäss.

c) Lessing-Mau Taf. XV; Mon. Suppl. Taf. 35; Phot. Anderson 2506, hier **Abb. 13**. Wieder eine Berglandschaft mit einem Bach, über den eine *flache Bogenbrücke* gespannt ist. Auf der Brücke wassertragende Frauen, von denen die erste einem vor ihr knienden Wanderer zu trinken gibt. Zwei Gruppen von Gebäuden. Links ein Bezirk, der nach vorne von abgearbeiteten Felsen begrenzt wird, nach hinten von einer hohen Mauer. Die Mitte des Bezirkes nimmt ein mächtiger *Baum* ein, vielleicht eine Dum-Palme. Ein

Zweig ist dem nach links stehenden Gebäude zu Liebe abgehauen worden, ein anderer geht durch die umgrenzende Mauer unter dem Epistyl durch, der Hauptzweig wird durch ein *heiliges Tor*, — bestehend aus Säule und Pilaster, — überspannt. Auf dem Säule und Pilaster verbindenden Epistyl, steht eine *geriefelte eiförmige Vase*. Links vom Baume von der rechten Ecke aus gesehen ein hohes Gebäude, wieder eine Modifikation des uns schon bekannten *turmartigen Gebäudes*: massiver unterer Teil, vor ihm als Propylon ein nach vorne geneigtes leichtes Dach, als Oberbau ein durch ein Holzgitter umgrenzter Raum mit einem nach vorne geneigten Dache. Links vom Tor wiederum ein ähnliches Gebäude und noch weiter links eine *Palme* in einer *runden Umfriedung*, auf der Guirlanden hängen. Auf dem anderen Ufer sieht man ein Säulen-

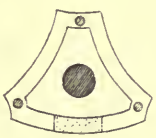


Abb. 14. — Plan des Säulenheiligtums auf Abb. 13, aus der Farnesina.

und Baumheiligtum; interessant ist die Umfriedung: drei im Dreieck aufgestellte Säulen mit einwärts gebogenem Gebälk, hinten eine konkave, zum grössten Teil offene Mauer (s. den Grundriss, **Fig. 14**).

Es kann nicht bezweifelt werden, dass wir es überall mit sakralen Bauten zu tun haben, mit heiligen Bezirken. Die Typen der einzelnen sakralen Gebäude sind uns alle bis auf die verschiedenen Variationen des viereckigen Turmes bekannt. Vollständig fehlen richtige Tempel, ebenso Porticus und Gebäude, die als Wohngebäude gedeutet werden könnten.

Die vorliegende Untersuchung hat uns schon jetzt manches gelehrt, das wir festhalten wollen.

1) Die Einheit in Stil und Auffassung der Landschaften, auf allen Teilen der Wand. Abseits stehen nur die Prospekte.

2) Die architektonischen Typen sind wenige; besonders klein ist ihre Zahl auf den grossen zentralen Bildern und wo sie

als Hintergrund für figürliche Darstellungen auftreten, grösser in den ausgedehnten Landschaften der Friese und Füllungen.

3) Die gebräuchlichsten Typen sind folgende: *Altar, Götterstatue, heiliger Pfeiler* oder *heilige Säule*, heiliges *Tor*, *Baluster*; alle diese heiligen Monumente und der mit ihnen verbundene *Baum* können mitten in einer Schola stehen; *Rundtempel* und *zylindrisches Gebäude* mit Flachkuppel oder Pavillondach; diese runden Gebäude entsprechen entweder dem Typus der *Tholos*, d. h. sie sind Säulen- oder Halbsäulenbauten, oder sie sind *säulenlos* und oben durch eine Fensterreihe erleuchtet; *Tempel* verschiedener Formen und leichte *Aediculae*; *Porticus*, die mit dem Zylinderbau verbunden sind oder auch teilweise selbständig auftreten; besonders grosse halbrunde Porticus kommen öfters vor; *Haus mit Garten* und mit ihm eng verwandt das sakrale Gebäude desselben Typus.

4) Die Typen sind mit verschwindenden Ausnahmen sakral; neutral ist die Porticus; als Wohngebäude könnte nur der Typus « Haus mit Garten » angesehen werden.

5) Nicht nur die architektonischen Typen wiederholen sich beständig, dasselbe ist auch für die Staffagefiguren der Fall; sie sind ausschliesslich sakral-idyllisch; Fischer und Reisende verdeutlichen den Charakter der Gegend, wie es bei meistens monochromen oder oligochromen Darstellungen notwendig war. Humoristische Szenen kommen unter den Darstellungen der Reisenden öfters vor, sind aber nicht bestimmend.

6) Auch die Verbindungen der architektonischen Typen unter sich und mit den Figuren werden in derselben Weise öfters wiederholt. Die Verbindung mehrerer Architekturen zu einer Gruppe und das gruppenweise Auftreten der einzelnen Motive ist Regel; auch die fortlaufenden Friese lassen sich in einzelne Bildchen zerlegen.

7) Die rein ägyptische Pygmaeenlandschaft ist, soweit wir wissen können, arm an Architekturtypen.

8) Eine gewisse Entwicklung ist in den Landschaften nicht zu verkennen. Die römischen Monumente sind reicher und fortgeschrittener als die pompeianischen; die Landschaften im Hause der Farnesina und der Livia bunter als im Kolumbarium der Villa Pamfilj.

II.

Die Architekturlandschaft in den Dekorationen III. Stils.

Für den dritten Stil sind wir bekanntlich auf Pompei angewiesen. Rom bietet nichts derart. Ich will auf die Frage hier nicht eingehen, wie sich der dritte Stil zum zweiten verhält, ob sie nicht nur inhaltlich, was für jeden, der die Sachen gesehen hat und die lichtvollen Ausführungen Mau's kennt, selbstverständlich scheint, sondern auch chronologisch scharf zu trennen sind; meiner Aufgabe gemäss verbleibe ich ausschliesslich bei den Landschaften. Da finden wir zwischen dem zweiten und dem dritten Stil einen grossen Unterschied. Wir sahen die Vorliebe des zweiten Stils für die Architekturlandschaft, die wir in ihren verschiedenen Brechungen auf allen Teilen der Wand trafen, vom zentralen Bilde angefangen bis zu den Friesen und den oberen Teilen. Der dritte Stil ist in dieser Hinsicht viel zurückhaltender. Ich kenne keinen Fall, wo die Wandfläche mit Landschaften bedeckt ist, wie im Farnesinahause, auch keinen, wo die Landschaften einen fortlaufenden Fries bilden oder den oberen Teil der Wand füllen. Der dritte Stil kennt überhaupt keine in langer Reihe vor den Augen des Zuschauers ununterbrochen oder abwechselnd mit anderen Darstellungen hinziehenden Landschaften; er *benutzt die Landschaft entweder als Mittelbild oder als ornamentales, die Wand schmückendes Miniaturbild.* In Bezug auf das Mittelbild folgt er der im zweiten Stil vertretenen Tradition (darüber werden wir gleich näher handeln), allerdings mit noch grösserer schöpferischer Kraft; in dem ornamentalen Miniaturbild schafft er formell und inhaltlich etwas Neues. Verweilen wir zuerst bei den landschaftlichen Mittelbildern.

A) Die reine Landschaft als Mittelbild.

Es ist von Mau (Geschichte S. 321 und Pompei in Leben und Kunst, 2. Aufl. S. 499 ff.) bemerkt worden, dass es zu den Eigenschaften des dritten Stils gehört, entweder in die Mitte

des zentralen Teils der Wand ein eingerahmtes Landschaftsbild zu setzen oder landschaftliche Motive in grossem Massstabe auf die Wand auf weissem Grunde aufzutragen. Es gibt eine ganze Reihe von Dekorationen dritten Stils, welche diese Motive benutzen; so zuerst einige Räume in der Casa del Centenario, dann in den Häusern: des Orpheus, Reg. I, 2, 24; I 2, 28; I 3, 3; VII, 2, 18; VII 3, 25; VI, 16, 28; IX (III) 7, 8 u. a. Dazu kommen noch einige mit Sicherheit dem dritten Stile zuzuweisende Bilder im Neapler Museum. Das Charakteristische bei diesen Bildern ist, dass sie alle ausschliesslich sakrale Landschaften darstellen, mit sakral-idyllischer Staffage, dass die Architektur überall die Hauptsache bildet, hinter der meistens die Landschaft und die Staffage zurücktreten (1), dass endlich die Formen der Architektur wenig reichhaltig sind und immer dieselben Typen mit wenigen Abwandlungen wiederholen, Typen, die uns zum grossen Teil schon in den Mittelbildern des zweiten Stils vorgekommen sind. Die reiche architektonische Typik der grossen landschaftlichen Kompositionen zweiten Stils, auch insoweit es sich um sakrale Typen handelt, ist den grossen Landschaftsbildern des dritten Stiles meistens fremd. Um dies zu beweisen, versuchen wir die uns bekannten Bilder nach ihren architektonischen Motiven zu gruppieren; ausführliche Beschreibungen der einzelnen Stücke findet man entweder in den jedesmal angegebenen Fundberichten, oder bei Helbig resp. Sogliano. Vollständig zu sein bestrebe ich mich nicht; bei dem jetzigen Stand der Publikationen und bei dem Verschwinden vieler Originale ist das auch unmöglich. Gute Dienste leisteten mir die vortrefflichen Zeichnungen des Instituts, nach denen die meisten Abbildungen dieses Abschnittes hergestellt sind.

1) *Säule mit Epithem, verbunden mit einem Baum.* **Abb. 15-17** zu S. 40. Charakteristisch ist für den dritten Stil, dass die Säule dem ganzen Charakter des Stiles gemäss öfters als schlanke Holzsäule erscheint, so Abb. 15; das Zentrum der Landschaftsdarstellung bildet sie zuerst auf drei Bildern eines Raumes in der Casa del Centenario (Mau, Bull. d. Ist. 1881, S. 114 und 1882, S. 28 n. 12, 13, 14; in dem letzteren Bild, Abb. 16, ist die

(1) Entwickelter ist die Landschaft als solche auf den eingerahmten Bildern, nur schwach angedeutet oder gar nicht vorhanden auf den Bildern mit weissem Hintergrund.

Abb. 15. Pompeji, Casa del Centenario.

Abb. 16. Pompeji, Casa del Centenario.

Abb. 17. Pompeji VII 2, 18.

Abb. 18. Pompeji VII 2, 18.

Pompejanische Landschaften nach Zeichnungen im Institut.

Säule durch einen *Thyrsos* ersetzt); vgl. Pitt. di Erc. IV, S. 85, tav. XVIII, wo auch das Motiv eines vor der Säule stehenden Tisches wiederkehrt, ferner die Bilder aus dem Hause VII, 2, 18 = Abb. 17; Bull. d. Ist. 1868, 45 (Gegenstück zu Sogliano n. 686); aus dem Hause, IX, 5, 10, Sogliano n. 688 vgl. Bull. 1883, S. 31, n. 7 und das mehrfach publizierte Bild aus dem Orpheushause, Niccolini, II, 4, tav. 70, vgl. II, 2, S. V; Cerillo-Aurelio, Dipinti murali, tav. X; Presuhn, II, Taf. VIII. Eine Variation desselben Motivs ist es, wenn statt der Säule eine *Herme* erscheint (Haus I, 3, 3; Mau, Geschichte S. 411; Sogliano n. 685).

2) *Das heilige Tor mit dem Baume* **Abb. 18** zu S. 40. Im Hause VII, 2, 18; Bull. d. Ist. 1868, 45; Mau, Geschichte S. 430; Sogliano n. 686; unter dem Tor steht eine Hekatestatue, rechts ein *Dreifuss* auf einem *Omphalos*, daneben Bäume, alles in einer *Schola*. Dieselben Motive, aber einfacher, auf einem Bilde im Museum (n. 9508); Pitt. di Ercolano, III, S. 282, tav. LIII, vgl. auch das Bild aus dem Hause IX, 2, 18; Sogliano n. 245, wo auf dem Epistyl eine Vase steht, unter dem Tor eine Statue des Dionysos und eine andere links auf einer Basis (vgl. Mau, Gesch. S. 442) (1).

3) Die *heilige Schola* mit Baum oder Götterstatue. Als einfache Einfriedigung tritt die Schola öfters in Verbindung mit anderen Denkmälern auf. Daneben bekommt sie aber auch selbständige Bedeutung und erscheint als ein halbrundes, halboffenes unbedecktes Tempelchen. Besonders charakteristisch ist das Bild aus dem Haus VII, 15, 12; Mau, Gesch. S. 438; Sogliano n. 687 = **Abb. 20** zu S. 42 Eine Berglandschaft mit Wasser, Staffage, Hirt und Ziegen. In der Mitte der heilige Baum und vor ihm die Schola. Es ist ein halbrundes Podium, über dem sich links eine geschlossene

(1) Zu einer Dekoration dritten Stils gehörte wohl auch das grosse Bild Mus. 9493 = **Abb. 19** zu S. 42 (Br. 0,93, H. 0,64, umrahmt), obwohl die Maasse kaum für diese Verwendung passen und eher für den vierten Stil sprechen. In der Mitte des Bildes steht ein heiliges Tor, neben ihm das gewöhnliche cylindrische Gebäude mit einer Reihe von Fenstern oben gleich unter dem Dach. Vorne eine Poseidonstatue auf einer Basis. Im Hintergrund Felsen und das Meer. Belebte Staffage. Gelber Hintergrund. Vgl. Pitt. di Ercol., II, S. 4, fast in allen Details mit der hier beschriebenen zusammenfallende Landschaft.

Mauer erhebt, mit einem Epistyl, worauf eine Vase steht. Das Epistyl über der zweiten Hälfte der Basis ruht nicht auf der Mauer, sondern auf einer Halbsäule, die die Mauer abschliesst, und einer Priapherme; diese steht auf einem nach unten verjüngten Postament in der Form eines Baumstammes. Auf dem Podium die Sitzstatue einer Göttin. Ein Gefäss auf dem Epistyl über dem Kopfe des Priap. Hinter der Schola erhebt sich ein dünner, säulenartiger Baluster mit einem Kelchaufsatz. Links geht eine Mauer mit Durchbrechungen im oberen Teil, die ein anderes Heiligtum umgibt: einen Felsen mit einer Hekatestatue und einem Hain ringsherum. Mit dieser Darstellung fällt fast in allem Wesentlichen zusammen das Bild in Neapel Helbig n. 421; Guida, n. 1391, abgeb. öfters, am besten Pitt. di Ercolano, V, tav. LXVI; vgl. Niccolini, III, 2, tav. LI. Es ist sehr möglich, dass wir es auch hier mit einem Bilde III. Stils zu tun haben (1). Andererseits mache ich auf das Bild mit blauem Hintergrunde aufmerksam, das sich ebenfalls in Neapel befindet, Inv. 9413 = **Abb. 21** zu S. 43, Br. 0.45, H. 0,65. Es ist eine Schola, die einen Baluster umgibt, also das Motiv des Bildes II. Stils aus dem Liviahause. Die Schola ist von fünf ionischen Säulen gebildet, vor den drei inneren Säulen geht an die zwei äusseren anschliessend eine niedrige Mauer. Auf dem Epistyl 8 Vasen. Der Baluster steht auf einer Basis, zum Heiligtum führt eine Treppe empor. An die Ecksäulen lehnen sich Mauervorsprünge, auf denen Gefässe stehen, zwischen den Säulen rankt sich eine Schlingpflanze. Idyllisch-mythologische Staffage: vorne Personifikation der Gegend und trinkender Hirsch, links vom Baluster Artemis, von ihren Hunden begleitet, rechts ein Mann in heftiger Bewegung. Abgebildet Pitt. di Erc. III, tav. LII. Das Bild dem III. Stile zuweisen, erlaubt das Format, die Farben, der Rahmen und der Inhalt.

In den Motiven, der Ausführung, den Farben und der Stimmung stehen den oben aufgezählten Bildern die zwei Bilder aus der Casa di Giuseppe II (VIII, 2, 39, Tablinum) zum Verwech-

(1) Sehr ähnlich ist diesen beiden Bildern das Bild aus dem Hause VI, 16, 15; Not. d. sc., 1908, S. 64 f. über der Nische des Atriums, die das Adonisbild enthält. In den Massen und den Motiven stimmt es mit unseren Bildern überein, füllt aber recht unorganisch einen Teil des oberen Drittels der Wanddekoration.

Abb. 20. Pompeji VII 15, 12.

Abb. 19. Pompeji (Neapel 9493).

Abb. 21. Neapel 9413. (Pitt. d'Ercolano III T. 62.)

seln ähnlich (s. Mau, Röm. Mitt. 1887 S. 122 f., n. 18, 19). Auf dem ersteren besteht die Darstellung aus einem mächtigen Dreifuss, davor auf einer Basis eine Apollostatue, dahinter ein Omphalos, daneben ein Baum; Staffage — adorierende Frau, Mädchen und ein Hirt; auf dem zweiten sehen wir einen Baluster mit einem Baum verbunden, Staffage — adorierende Frauen. Die ganze Dekoration des Raumes lehnt sich, wie Mau bemerkt hat, an Motive des II. Stils an. (1).

4) *Leichte pavillonartige Tempelchen.* Sie haben viel Gemeinsames mit der oben geschilderten Schola, besonders die Bilder im Zimmer 9 der Casa del Centenario und in dem Laden desselben Hausen (9). Das erste das des Z. q. (Mau, Bull. 1882 S. 30, n. 18 = **Abb. 22** zu S. 44) hat in der Mitte ein rundes Tempelchen mit Pavillondach; die Aedicula ist aber nur hinten geschlossen und ähnelt also einer Schola, vorne ist sie offen; das Dach wird von einer Säule getragen. Die anderen Motive sind bekannt: der Baum, die niedrigen Mauern mit Statuen, ein langer Holzbaluster mit oben darauf stehendem Dreifuss. Im Laden 9 haben wir zwei Bilder. Auf dem einen (Mau, Bull. 1882 S. 32, n. 21 = **Abb. 23** zu S. 44) sieht man eine Cella mit vorspringendem Epistyl, das von zwei Karyatiden getragen wird, — was wiederum an unsere Scholae erinnert. Das Ersetzen der Säule durch eine Statue ist also ein beliebtes Motiv dieser Bilder. Daneben haben wir auf unserem Bilde noch einen hohen Pilaster mit Epithem und eine heilige Umfriedung mit Statuen darauf, wie auf dem Bilde des Liviahauses.

Was unsere Bilder von denen zweiten Stils unterscheidet, ist einerseits die Behandlung der Naturlandschaft, die grössere Freiheit im Schalten mit bergigem Hintergrund, mit Wasser u. s. w., andererseit die grössere Freiheit in der Behandlung der Architekturen, in der Herausarbeitung der Details, obwohl die Zahl der Typen, wie wir oben sahen, gering ist. Daneben ist zu bemerken, dass von den für die grossen Landschaften zweiten Stils besonders charakteristischen Gebäuden nur eines vorkommt: das cylindrische Gebäude mit der Porticus (dasselbe Zimmer 9 im Laden der Casa del Centenario, Mau, Bull. 1882 S. 31, n. 20).

(1) Zeichnungen von Discanno und Photographien. (Die Zeichnungen im Institut).

Es ist schon mehrmals bemerkt und zuletzt von Rodenwaldt (die Komposition 49) betont worden, dass die oben hervorgehobenen Besonderheiten des dritten Stils nicht nur für die reine Landschaft charakteristisch sind; dasselbe zeigen auch die Landschaften mit mythologischen Szenen; die Hauptsache ist eben, wie bei den Odysseebildern, die Landschaft selbst, die mythologischen Figuren sind auch nur Staffage. Es fällt besonders in die Augen, dass die Landschaft immer gebirgig, öfters wild ist; auch die Vorliebe für Wassermotive ist bemerkenswert; man geht hierin noch weiter als der Maler der Odysseelandschaften. Die Architektur wurde dabei aber keineswegs vergessen; wenigstens die Hälfte der zahlreichen Landschaftsbilder dieser Gattung, die einmal zusammengestellt und besonders vom stilistischen Standpunkte eingehend erörtert werden sollten, ist stark von Architekturen durchsetzt; zuweilen spielen diese sogar die Hauptrolle. Sehr beliebt ist die Darstellung einer aus der Ferne gesehenen Stadt, welche die bis jetzt besprochenen Landschaften nicht kennen; zuweilen erinnern die Motive wieder etwa an das Architekturbild der Odysseelandschaften (1); sonst sind es die üblichen Formen: runde und viereckige Säulentempel (2), Säulen mit Epithem (3), heilige Tore, heilige Bäume, Baluster und ähnliches s. noch **Abb. 24** zu S. 44 (4).

(1) S. die Bilder mit dem Trojanischen Pferde Guida 1269; Helbig, 1326, und Guida 1270; Mau, Bull. 1883 S. 127, 2. Marsyas, Mau, Röm. Mitt. V S. 266, 7. Enthauptung der Medusa Helbig 1182; Daidalos und Ikaros, Robert, Arch. Zeit. 35, S. 1 I ff. Taf. I-II; Herakles und Hesione, Helbig, 1131, wo die Stadtmauer an das Kirkehaus der Esquilinischen Landschaften erinnert.

(2) Protesilaos und Laodomeia, Sogliano n. 575 abg. Presuhn, Pompei, Taf. XXX (s. Fig. 22); Helbig 1558 — Tempel und heiliges Tor im Gebirge, rechts ein mächtiger Wasserfall; auf das Motiv des sprudelnden Gebirgsbaches komme ich noch zurück. Bellerophon — Sogliano n. 520: Antentempelchen mit Fenster, Schola mit Baum, Statue auf einer Basis; damit und mit Helbig 1558, ist Sogliano 568, zusammenzustellen: Aphrodite, Helena und Paris, hier wiederum ein Antentempelchen mit dem üblichen Antenfenster, ein heiliges Tor mit Gefässen darauf, ein heiliger Baum und eine Schola mit Gebüsch als Zentrum der gebirgigen Landschaft, rechts wieder das Motiv des herabfallenden Bergbaches.

(3) Die Säule (ionisch) mit Epithem, verbunden mit dem Baume, dazu eine Statue, dominiert geradezu in der mythologischen Landschaft, Selene und Endymion, Sogliano n. 456. Andere Beispiele brauche ich nicht aufzuzählen.

(4) Dem Motiv des heiligen Tores sind wir schon öfters begegnet. Sehr

Abb. 22.

Abb. 25.

Abb. 22. Pompeji, Casa del Centenario.
„ 23. „ dsgl., Laden 9.
„ 24. „ Sogliano 575.
„ 25. „ VII, 3,25
(nach Zeichnungen im Institut)

Abb. 23.

Abb. 24.

Neu ist das Motiv eines baldachinartigen Tempels oder Pavillons, das zweimal vorkommt: einmal auf einem rein landschaftlichen Bilde (Sogliano n. 246, aus dem Hause, VII, 3, 25 Raum i, Plan bei Fiorelli, Scavi 1871-1872, Taf. IX, vgl. Bull. 1868, S. 18 = **Abb. 25** zu S. 44), das andere Mal auf dem bekannten Aktaionbilde (Helbig n. 252 a und Taf. VIII; Rodenwaldt, S. 49) (1). Auf dem ersteren Bilde bildet das Zentrum der Darstellung ein Tetrastylon mit einem Pavillondach, auf dessen Ecken die üblichen Gefässe stehen und unter dem auf einer Basis ein Sitzbild des Dionysos steht; unten sind die Interkolumnien mit Schranken gesperrt. Rechts eine Säule mit Epithem, hinten ein grosser Baum. Viele Votive und die übliche sakral-idyllische Staffage. Zu bemerken noch der Fluss oder Bach vorne, über den eine Brücke geschlagen ist. Auf dem Aktaionbilde steht das Tetrastylon, — vielleicht flach gedeckt oder sogar ohne Dach, mit den üblichen Gefässen auf den Ecken des Epistyls — über einem Bassin, in das ein Bergbach geleitet ist; aus dem Bassin fliesst das Wasser in ein Bekken und daraus als Wasserfall in eine Bergspalte oder einen Wildbach, über den eine Brücke geschlagen ist. Auf der Brücke kauert Artemis. Aktaion hat sich hinter dem Pavillon versteckt. Der Brunnen ist der Artemis heilig, wie die Statue des Hirsches auf einem Postament daneben zeigt. Im Hintergrunde rechts erhebt sich ein uns zur Genüge bekannter Gebäudekomplex: Porticus und cylindrischer Turm mit Gartenanlage (vgl. das Bild aus dem Laden der Casa del Centenario).

---

beliebt ist der Baluster. S. z. B. die Landschaft ohne mythische Staffage, aber mit vielen Figuren, Mau, Röm. Mitt. V. S. 264, 6: Säule oder Baluster mit der Artemiskrone darauf, Baum, Statue im Zentrum, daneben rechts ein Thymiaterion mit der Vannus mystica, links ein Baluster auf einem Dolmen (?). Grossartige Gebirgslandschaft; Parisurteil, Helbig 1283 b und Taf. XVI. Architektonisches nur als Beiwerk: heiliger Baum in einer quadratischen vorne offenen Schola, eine Statue auf hohem Postament, ein Baluster in der gewöhnlichen runden Umfriedung; als Beispiel einer runden Umfriedung mit einem Baum in der Mitte mag das bis jetzt unerklärte Bild aus dem Hause, VI, 16, 28 (Tablinum F) dienen (s. N. d. Sc. 1908 S. 273, Fig. 2): auf dem Vorderplane sind hier stierbändigende oder stiertötende Jünglinge dargestellt, das Zentrum der Landschaft bildet eine runde Umfriedung mit Bäumen, daneben eine Priapstatue auf einem Fels.

(1) Vgl. Mau, Gesch. Atlas, Taf. XV.

Was die mythologischen Bilder von den reinen Landschaften unterscheidet, ist Folgendes: in den mythologischen Bildern herrscht die Naturlandschaft, die Architektur kann eine Rolle spielen, bleibt aber Nebensache: umgekehrt ist es in der reinen architektonischen Landschaft, wo die Architektur die Hauptsache ist und die Stimmung schafft; die mythologische Landschaft ist selten idyllisch, meist tragisch, sie hat eine Vorliebe für wildes Gebirge, kahle Bäume, allerlei Wassermotive, bis zu fast reinen Seemotiven (einige Ikarosbilder, Polyphem und Galatea, Perseus und Andromeda, Herakles und Hesione u. a.); die reine Landschaft ist ausschliesslich ruhig und idyllisch, obwohl auch sie die Gebirgsmotive als Hintergrund und die Wassermotive am Vorderplane und als Hintergrund liebt. Irgend welche fremden, nicht griechischen resp. italischen Elemente fallen weder in der Landschaft auf, noch in der Architektur im Beiwerk; also das Gegenteil von dem, was wir auf den grossen römischen Landschaften zweiten Stils beobachtet haben. Doch darauf komme ich noch zurück.

Die Vorliebe für Seemotive, welche den Malern der Bilder des dritten Stils mit dem Maler der Esquilinischen Landschaften gemeinsam ist, hat die ersteren dazu geführt, das reine Marinebild unter die Motive aufzunehmen, die sie für ihre Zentralbilder verwendeten. Sehr lehrreich ist dafür das schon von Helbig nicht mehr gesehene Bild 1575; Pitt. di Ercol. II, Taf. L. S. 273. Die Maasse (etwa 1,50 m. Höhe, 1,25 m. Breite), die Einrahmung, das Format, die Säulchen rechts und links lassen darauf schliessen, dass wir es mit einem Zentralbild dritten Stils zu tun haben. Dargestellt ist eine Seelandschaft, beinahe ein Seepanorama — so hoch ist der Standpunkt des Malers —, ein Stück des offenen Meeres mit einigen darin verstreuten Inseln, die meistens mit Tempelchen und wohl sakralen Portiken bebaut sind, welche Portiken sonst die Landschaft des dritten Stils nicht kennt (darüber weiter unten). Neben dem Tempelchen des Vorderplanes steht eine Klippe, umgebaut zu einem Postament für eine Tritonstatue. Rechts auf einer Insel ein Fischer, im Meer ein Kahn mit mehreren Personen darin.

Die hier beschriebene Seelandschaft gehört in eine Reihe, auf welche wir sofort zu sprechen kommen. Zunächst möchte ich noch auf eine interessante Besonderheit der zentralen Bilder dritten Stiles

aufmerksam machen. In einigen davon sehen wir eine andere Auffassung der Landschaft, als die uns bekannte, wo Gebäude in der Landschaft dargestellt werden und mit ihr ein Ganzes bilden, es werden nämlich *reine Architekturmotive* gegeben, die mit der freien Landschaft wenig zu tun haben und zu der *Prospektmalerei* einerseits, zur Gartenmalerei der Villa der Livia bei Primaporta andererseits gehören. Und doch sind es Zentralbilder einer Dekoration dritten Stils, die als solche, d. h. als Bilder, nicht als Prospekte behandelt sind. Besonders beliebt erscheinen in den wenigen bis jetzt bekannten Bildern dieser Art die Motive des Einganges in einen Garten oder in einen grösseren Palast. Ersterer Art sind die zwei Bilder aus dem Hause Reg. IX (III), 7, 8; Mau, Mitt. 1889 S. 109, n. 5 und 6. Das erste ist einfacher (schlecht abgebildet bei Niccolini, Le case, IV, 2, tav. XVI = **Abb. 26** zu S. 48): vorne ein Altar, hinten eine halbgeöffnete Tür in einer Umfriedungsmauer, hinter der ein heiliger Hain wächst; rechts und links von der Tür zwei sich gegenüberstehende, fast offene Aediculae mit Götterstatuen darin, hinter der Tür im Haine eine ionische Säule mit einem Relief darauf, das den Kampf des Pan und des Eros darstellt. Alle Motive finden sich in den Prospektbildern, besonders die Tür, dazu kommt die reiche und schöne Gartenmalerei. Komplizierter ist das Gegenstück, das ebenfalls den Eingang in einen heiligen Hain, mit einem Tempel, darstellt, **Abb. 27** zu S. 48 Hier ist der Eingang reicher ausgestaltet: wieder vorne ein Altar, dahinter eine an die Mauer gelehnte Aedicula mit einer Götterstatue. Rechts und links zwei Eingänge in den heiligen Bezirk. Auf beiden Seiten dieser Eingänge erheben sich dreistöckige, turmartige Gebäude, deren Beschreibung man bei Mau nachsehen mag (1). Auch hier ist der Einfluss der Prospekte unverkennbar. Andererseits aber sehen wir Berührungspunkte mit der sofort zu erörternden Villenlandschaft, sowohl im architektonischen Teile wie in der Auswahl der Pflanzen.

Mit diesen Bildern und besonders mit den je zwei Prospekten über ihnen — **Abb. 28** zu S. 48 — von welchen die zwei über dem ersten Bild wahrscheinlich den offenen Hof eines hellenisti-

(1) Beide Bilder werden hier nach Zeichnungen des Instituts reproduziert; eine photographische Aufnahme ist nicht mehr möglich.

schen vorperistylischen Hauses darstellen (1), steht im direkten Zusammenhang die bekannte Architektur des Bildes der Medeia und der Peliaden (Robert Arch. Zeit. 1874 S. 134 Taf. 13; Sogliano n.553), hier **Tafel V, 2**. Es ist kaum glaublich, dass wir es mit einem Querschnitt durch den Palast zu tun haben. Die Bäume hinter der Architektur legen eher den Gedanken nahe, dass wir uns in dem Vorbau des königlichen Gartens befinden. Darauf weist auch der säulengetragene, durch Vorhänge geschlossene Eingang in den Garten. Das Gebäude links vom Eingang sowie die turmartigen Bauten hinter dem Tor erinnern an die soeben erwähnten turmartigen Bauten bei dem Eingange in den heiligen Hain. Die ganze Architektur des Bildes macht den Eindruck einer leichten Holzarchitektur, die gerade für Gartenbauten passt; man sehe nur die schlanken Säulen, die gitterartigen Mauern vor und hinter dem Eingange, die leichten oberen Etagen der turmartigen Gebäude. Man achte auch auf die landschaftliche Umgebung: das Bauernhaus links, die tempelgekrönten Gebirge hinten. Nun aber ist die Architektur des Bildes grundverschieden von der gleich zu erläuternden Architektur der italischen Villen. Zuerst der schlanke Holzbau, dann das kelchartige Gesims über dem Gitter vorne rechts, das Gitterfenster in dem Vorbau links und endlich die turmartigen Gebäude, die weiter unten noch zu besprechen sind; das ist nicht die hellenistisch-italische Architektur, ob aber die ägyptisch-hellenistische, oder syrisch-hellenistische, wage ich nicht zu entscheiden. Am ehesten hätte ich an die Jagd- und Lustparks der hellenistischen Könige gedacht. an die Paradeisoi Aegyptens und Syriens.

Doch sei dem wie ihm wolle, ein Zusammenhang aller der oben aufgezählten Bilder mit den Prospekten einerseits, mit der Gartenmalerei andererseits und endlich mit der im zweiten Stil abseits stehenden Architektur des Kirkepalastes ist nicht zu verkennen. Dies Hineinspielen der Prospekte wiederholt sich bekanntlich auf den Hintergründen der Binnenräume in Bildern dritten Stils,

(1) S. Fitz Gerald Marriott, Facts about Pompei S. 24; Durm S. 117 Fig. 130, vgl. die Wiederherstellung eines vorperistylischen Hauses nach in Olbia vorhandenen Resten bei Pharmakovsky, Bericht über die Ausgrabungen in Olbia Izvestija arch. Kommissii Lief. 13 Taf. XI. Ich reproduziere hier diesen Prospekt nach Zeichnung des Instituts.

Abb. 26. Pompeji IX 7 (13), 3.

Abb. 27. Pompeji IX 7 (13), 3.

(26—28 nach Zeichnungen im Institut.)

Abb. 28. Pompeji IX 7 (13), 3.

Abb. 29. Mosaik in der Grotte in Praeneste, Ausschnitt. (Alinari).

wie Rodenwaldt gezeigt hat, und ist also überhaupt für den dritten Stil charakteristisch.

Das sind die grossen Landschaftsbilder des dritten Stils. Man sieht, was für ein frisches Leben darin pulsiert, wie stark sich die schöpferische Kraft regt und wie gross der Natursinn und die Naturliebe der Maler sind. Etwas weniger äussern sich diese Eigenschaften in der Ausgestaltung des Hintergrundes der Figurenbilder III. Stils. Nach der sorgfältigen Untersuchung Rodenwaldts über das Thema brauche ich dazu nicht viel zu sagen. Ich glaube kaum, dass hier etwas prinzipiell Neues im Vergleiche mit den Bildern zweiten Stils geschaffen wurde, wenigstens insoweit es sich um die Landschaft als solche, nicht um das Verhältnis der Figuren zur Landschaft handelt. Auch die Architekturen bleiben dieselben: der Tempel, die sakrale Umhegung, *vor* der meistens der Vorgang sich abspielt; diese Serie der auch für die Landschaft als solche charakteristischen sakralen Bauten in ihrer einfachsten Gestalt ist ebenso für den dritten, wie für den zweiten Stil bezeichnend.

Bevor ich zur Landschaft als ornamentalem Bestandteil der Wanddekoration des dritten Stils übergehe, möchte ich auf die grosse Verwandtschaft hinweisen die die beiden ältesten z. Z. bekannten Mosaiken mit Landschaftsdarstellungen mit den Landschaftsbildern des II. und III. Stils verbinden. Ich meine das Stabianische Mosaikbild des sog. Plato und das Bild aus dem Fortunatempel in Praeneste. Auf dem ersteren (die beste Publikation ist Sogliano, Platone nell'Accademia, Napoli, 1900 farb. Taf. vgl. Petersen, Röm. Mitt. XII S. 326 ff., wo auch die Replik der Villa Albani abgebildet ist, s. auch Chiapelli und Stein, Arch. f. Gesch. der Phil. XI S. 171 mit Taf.) ist die bildliche Darstellung in die architektonische Umgebung hinein komponiert: notwendig für die Komposition erscheinen sowohl die Schola selbst, wie die Säule mit der Sonnenuhr und der Baum, dagegen das heilige Tor und die Stadt im Hintergrunde sind nur eine Andeutung der Gegend, wo der Vorgang stattfindet (1). Es ist aber bezeich-

(1) Vgl. das schöne hellenistische Relief in Hiller von Gaertringens Besitz (aus Rhodos): Hiller von Gaertringen und Robert Hermes 1902 S. 128 f.; Sauer in Brunn-Bruckmann, Denkmäler, n. 579. Interessant ist es, dass eine (die zentrale) Figur aus dem Relief auch auf einem spätrömischen Mosaik

nend, dass alle diese Elemente für die sakrale Landschaft des dritten Stils charakteristisch sind. Auf die Folgerungen, die sich hieraus ergeben, komme ich noch unten zurück.

Ebenso charakteristisch ist das aus Sulla's Zeit, wie Delbrück (1) gezeigt hat, stammende Mosaik aus dem Fortunatempel zu Praeneste **Abb. 29** zu S. 48 (2). Interessant ist hier die Vereinigung der am Ufer stehenden Poseidon geweihten heiligen Säule — in der uns bekannten Schola und mit einen brennenden Altar davor — und einer grossen Wasserfläche, die allerdings hier nicht naturalistisch, sondern als Hintergrund für eine gelehrt-zoologische Darstellung von Fischen behandelt ist. Und dennoch erinnert uns das Bild unwillkürlich an die oben beschriebene Marine aus dem Neapler Museum. Sowohl die Beschreibung wie die Deutung des Bildes durch Marucchi scheinen mir übrigens noch näherer Begründung zu bedürfen, um überzeugend zu wirken.

B) Die Landschaft in ornamentalen Miniaturbildern.

Neben der Verwendung der Landschaft als Mittelbild treffen wir sie im III. Stil als rein dekorativen Bestandteil der Wanddekoration. Solche rein dekorativen, meistens kleineren Landschaften finden sich in der Regel auf dem mittleren Teile der Wand, selten über diesem als Schmuck des oberen Teiles. Bedeckung grösserer Flächen mit landschaftlichen Motiven, wie im II. und später im IV. Stil, ist, wie schon bemerkt worden ist, im III. Stil nicht nachzuweisen. Höchstens könnte man erwarten, die Landschaft auf den selten vorkommenden Friesen der Dekorationen dritten Stils zu finden; doch sind mir sichere Beispiele nicht bekannt.

Auf den meisten Dekorationen III. Stils erscheint also die Landschaft als *ornamentales Miniaturbild*, entweder oligochrom auf grösseren einfarbigen Flächen oder als umrahmtes, in Natur-

---

aus England vorkommt s. Th. Morgan, Romano-british Mosaic Pavements, Lond. 1886, S. 234 Taf. 21; Deutung und Zeitbestimmung Furtwängler Ant. Gemmen III, S. 166.

(1) Hellenistische Bauten in Latium I S. 59.

(2) Der betreffende Teil ist publiziert von Marucchi, Bull. Com. 1904, S. 233 ff. (Fig. 4 und Taf. VI-VII), vgl. Alinari, n. 27280, wonach das beistehende Cliché gemacht ist.

farben gehaltenes Bildchen auf blauem Hintergrunde. Charakteristisch ist, dass nicht die uns bekannten sakralen Darstellungen vorwiegen; die meisten dieser ornamentalen Bilder zeigen einen durchaus anderen Charakter. Erstens sind es meist Marinebilder, zweitens ist die Architektur vorwiegend nicht mehr die uns bekannte typenarme sakrale. Hauptsächlich erscheint vielmehr das Motiv der Porticus, der auf grosse Länge hingezogenen Säulenhalle, und zwar als Teil einer Villenarchitektur, aus grösseren Gruppen von Wohn- und Schaugebäuden in einer üppigen Pflanzenwelt, alles in engem Zusammenhang mit dem Meere, an seinen Buchten und Ufern liegend. Ich will hier nicht meine früheren Ausführungen über diesen Gegenstand wiederholen (1). Ich glaube bewiesen zu haben, dass eine ganze Reihe von den eben charakterisierten Darstellungen, die nicht vor dem dritten Stile anzutreffen sind, eine genaue typische Wiedergabe dessen sind, was eine römische Villa charakterisiert. Da die Villendarstellung auch in den vierten Stil übergeht und dort eine vielleicht noch grössere Verbreitung findet, als im dritten, da die meisten besonders charakteristischen Darstellungen aus den Wänden, zu denen sie gehörten, ausgeschnitten und in das Museum in Neapel geschafft worden sind, in der Regel ohne genaue Angabe der Herkunft, so dass zwischen Villenlandschaften dritten und vierten Stils nur schwer zu unterscheiden ist, da endlich viele geradezu typische Villendarstellungen sicher dem vierten Stile angehören, so kann ich eine kurze Charakteristik der pompejanischen Villentypen erst bei der Behandlung der Landschaften vierten Stils geben. Hier interessiert mich anderes.

Es fragt sich, wie der dritte Stil dazu gekommen ist, einen neuen Typus der auf den Landschaften dargestellten Architektur zu schaffen, derselbe dritte Stil, der in den Landschaften der mittleren Wandfelder mit wenigen Ausnahmen wenigstens in den Architekturdarstellungen so konservativ war. Die Erklärung für diese Tatsache liegt m.E. erstens in der Vorliebe der Landschafsmaler des dritten Stils für die Wasser-, hauptsächlich die See- und Strandmotive, eine Vorliebe, die ja auch den Konservativismus der sakralen Bilder durchbrochen hat. Diese Motive haben sie für die mythologischen Landschaftsbilder verwendet, sie drangen, wie

(1) Jahrbuch XIX, S. 103 ff.

gesagt, in die sakrale Landschaft ein, und es war nur natürlich, dass sie auch auf die ornamentalen kleinen Bilder übergriffen. Andererseits sahen wir im dritten Stil eine Vorliebe für Prunkfassaden, die im Zusammenhange mit den Prospekten des zweiten Stils zu stehen scheint. Einmal die Uebertragung dieser Fassadenmotive in die ornamentalen Bilder und dann die Wirklichkeit, die tausendfach bei Rom und an allen Meer- und Binnenküsten Italiens Seemotive mit reichen Fassaden und Gärten dem Auge des Malers darbot, vereinigten sich, um eine neue Gattung des Landschaftsbildes zu schaffen, die Meervillenlandschaft. Diese wurde sehr wichtig für die weitere Entwicklung der dekorativen Landschaft. Als im vierten Stil die Landschaft als Füllung der verschiedensten Teile des Aufbaues einer Wand wiedererstand, war es nur natürlich, dass die sakrale Landschaft sich fest mit der Villenlandschaft verband und ein komposites Gebilde schuf, in dem die Motive der einfachen sakralen Landschaft des zweiten und dritten Stils einerseits, die der komplizierten grossen Landschaft des zweiten Stils andererseits mit den Motiven der ornamentalen Villenlandschaft und denen einer Gattung, die sich in der Zwischenzeit mächtig entwickelt hatte, der ägyptischen Pygmaenlandschaft, im buntesten Gemisch auftreten.

Der oben angedeutete Weg von der Marine, wie sie auf dem S. 46 besprochenen Bild erscheint, zu der Villenlandschaft wird interessanter Weise durch eine wenig beachtete Landschaft aus dem Neapler Museum veranschaulicht hier **Tafel V, 1.** Es ist ein Bild des für den III. Stil gewöhnlichen Formats (H. 0,62; Br. 0,59) gemalt auf schwarzem Grunde. Der schwarze Grund ist als Seefläche gedacht. Aus dem Meer ragt zunächst eine grosse Anlage empor, deren schöne Fassade schon in vielen Punkten einer reichen Villenanlage gleicht: ein Quai bildet das Podium der Anlage, im Zentrum steht ein rundes Säulentempelchen, links und rechts durch Portiken flankiert; vor der rechten Porticus zieht sich ihr parallel eine zweite dem Quai entlang; von der linken Porticus geht eine Mauer mit Fenstern wieder am Quai hin. Im Hintergrunde ragen zwei Felsen aus dem Wasser: auf dem einen steht ein rundes Gebäude im Typus des samothrakischen Arsinoeion, auf dem andern eine Porticus mit einem Turm.

Von dieser Landschaft zu der Seevilla ist nur noch ein Schritt.

III.

Architekturlandschaften in den Wanddekorationen des IV. pompejanischen Stils.

Es ist schon gesagt worden, dass der vierte Stil in betreff seiner Landschaften und ihrer dekorativen Verwendung die Traditionen des dritten Stils mit denen des zweiten vereinigt und der Landschaft eine auffallend grosse Rolle unter den flächenfüllenden dekorativen Motiven zuteilt. Zwar kommt sie in den Mittelfeldern als Hauptbild fast nicht mehr vor, obwohl es Ausnahmen gibt; vielmehr herrschen auf diesem Wandteil fast ausschliesslich die grossen Figurenbilder. Aber ausserdem erscheinen Landschaften in Fortsetzung der Traditionen des dritten Stils erstens unzählige Male als monochrome, nicht umrahmte Bilder auf den Mitten der grossen Seitenfelder und als überall angebrachte umrahmte Miniaturen, daneben teilweise auch — im Anschluss an den zweiten Stil —, als kleine Tafelbildchen mit Flügeltüren, die auf oder in den Architekturen des mittleren Teils der Wand stehn. In ausgedehntem Masse gebraucht der vierte Stil wie der zweite die Landschaftsbilder auch zur Füllung grosser Flächen; zwar erscheinen auf den Feldern des mittleren Teils der Wand keine füllenden Landschaften mehr — höchstens, wie gesagt, ein oligochromes Zentralbildchen in den Seitenfeldern — aber dafür bedecken grosse Landschaftsbilder in Naturfarben gemalt ganze Wände, Gartenanlagen und Peristyle, hier mit den Gartendarstellungen konkurrierend: die bekanntesten Beispiele dafür, von denen noch die Rede sein wird, sind die Gärten der Häuser della fontana piccola, della caccia und di Apolline. Auch in den Innenräumen kommen sie vor, wie die gleich zu besprechenden grossen ägyptisierenden Bilder aus dem Hause IX (III) 5, 9 zeigen. Daneben entwickeln sich zusammenhängende Landschaftsdarstellungen auf den Friesen und zwar nicht nur auf den oberen Friesen, wie im zweiten Stil, sondern auch auf den Friesen über dem Sockel, (die ja in Delos schon im ersten Stil zuweilen mit Darstellungen gefüllt werden). Hier gibt es sowohl monochrome, wie naturfarbige

Darstellungen, die letzteren sind in der Mehrzahl. Beispiele werden wir noch kennen lernen. Auf den oberen Wandteilen kommen zwar, soweit mir bekannt ist, keine ganze Flächen füllenden Darstellungen, wie im zweiten Stile, vor, herrschen vielmehr die Architekturen und Prospekte, aber das grosse Landschaftsbild ist auch diesem Teil der Wand doch nicht fremd, wie das oben besprochene Beispiel aus dem Hause VI, 16, 15, Atrium zeigt (s. Not. d. Sc. 1908, S. 66 Fig. 2).

Auf allen diesen Teilen der Wand kommen alle Gattungen der Landschaftsbilder vor, die oben unterschieden wurden, zuweilen in bunter Mischung: das rein sakrale Landschaftsbild des II. und III. Stils, die Seevillenlandschaft, die grösseren Schöpfungen des zweiten Stils und die ägyptisierende Pygmäenlandschaft.

Fast vollständig antiquiert erscheint nur die sakrale Landschaft als grosses oder kleineres Mittelbild. Aber auch hier fehlt es nicht an Ausnahmen und Reminiszenzen. Ich erinnere zuerst an die zwei oben besprochenen Landschaften aus der Casa di Giuseppe II (oben S. 42), dann an das grosse Bild des Peristyls der Casa del Centenario (Mau, Bull. 1882, S. 105, 79), auf das die grossen Architekturbilder des dritten Stils so mächtig gewirkt haben (**Abb. 30**) — Darstellung eines grossen Tempelperibolos, nach Mau Karikatur auf ein Bild (3. Stils?) der Befreiung der Andromeda, was freilich kaum zutreffend ist, die mythologische Bedeutung des Bildes ist vielmehr bis jetzt unerklärt; — an das Bild aus der Ala des H. VIII 2, 39 (ägyptischer Tempel mit Adorierenden) das an die bekannten Bilder mit dem Isisgottesdienst, gemalt in der Manier der Bilder dritten Stils erinnert (vielleicht gehören sie auch noch in die Zeit diesen Stils; sie stammen aus Herculanum, Helbig n. 1111, 1112; Guida n. 1346-1347) und endlich an die grossen Landschaften des Isistempels, die einigen der oben beschriebenen analog sind (z. B. Helbig n. 1571) [1].

Doch, wie gesagt, bleiben diese Fälle, die auch nicht alle sicher sind, nur Ausnahmen.

[1] Vgl. auch Mau, Gesch. S. 321: Tablinum des grossen Hauses III (IX), 6. Auch das Bild mit Roms Gründung (V, 4, 13), Not. d. sc. 1905, S. 94, Fig. 2, falls es einer Dekoration vierten, nicht dritten Stils angehört, mag angeführt werden.

Um in der bunten Welt der pompejanischen Landschaften die Elemente, aus denen sie zusammengesetzt sind, mit Sicherheit trennen zu können, muss man zuerst zwei inhaltlich abweichende Gattungen ausscheiden, wovon die eine ganz, die andere in manchen Stücken von den Einflüssen der anderen Gattungen rein geblieben ist, ich meine die ägyptisierende Pygmaeenlandschaft und die Vil-

Abb. 30. — Pompeji, Casa del Centenario.
Peristyl. Zeichnung b. Institut.

lenlandschaft. Dann erst werden wir imstande sein, die verschiedenen Gattungen der Landschaften IV. Stils zu besprechen und die Elemente, aus denen sie bestehn, zu unterscheiden.

A) Die ägyptisierende Pygmaeenlandschaft.

Die Pygmaeenlandschaft tritt in voller Blüte erst im IV. Stil auf, früher hält sie sich etwa in dem Rahmen der Darstellungen aus dem Columbarium der Villa Pamphilj und der meisten

Pygmaeenmosaiken (1): die Hauptsache war in dieser Zeit die Nillandschaft mit Wasser und Pflanzen und dem lustigen Volk der Pygmaeen, daneben kamen einige wenig charakteristische Bauten vor. Im vierten Stil bei der reichen dekorativen Verwendung der Pygmaeenlandschaften teils zur Ausschmückung von Baderäumen und Gärten, teils zur Füllung ganzer Wände, oder Friese in den Wohnzimmern, teils auch als rein dekorative Bildchen auf beliebigen Teilen der Wand, also in der Art der übrigen Architekturlandschaften, hat sich auch ein Teil der Pygmaeenlandschaften zu Architekturlandschaften entwickelt.

Abb. 31. — Pitture di Ercolano I, 257.

Versuchen wir jetzt die für diese Landschaft charakteristischen Bauten auszuscheiden. Auf alle Einzelheiten gehe ich nicht ein und verweile nur beim Charakteristischen.

Besonders reich an Architekturen und besonders gut in der Wiedergabe der architektonischen Einzelheiten sind zwei ägyptische Landschaften aus dem Nationalmuseum, die breite Friese über dem Sockel ausfüllen (vgl. die Wand Niccolini, Le case ecc. IV, 2, tav. XII).

1) Pitt. di Erc. I tav. L. S. 257; Helbig n. 1569 = **Abb. 31.** Charakteristisch ist hier zuerst der Komplex links: ein Brunnen, von Mauern umgeben, vor ihm ein Schaduf, eine Hebevorrichtung (s. Rich s. v. tolleno). Von dieser Hebevorrichtung geht ein Velum zu einem hohen Tor (?) in der Mauer der an den Schaduf anschliessenden Gartenanlage. Diese gehört zu zwei Gebäudekomplexen: links ein nach oben verjüngter Turm und vor ihm entweder

(1) Zusammengestellt von Héron de Villefosse, in Bull. arch. du Comité d. tr. hist. 1903 S. 15 ff; vgl. Gauckler Daremberg et Saglio, III S. 2102, Anm. 14.

ein kleinerer Turm derselben Form oder ein Pylon mit einer Treppe, ein Torbau, der zu dem zinnengekrönten Hauptgebäude führt. Weiter rechts daneben ein uns schon bekannter Komplex: die Porticus, verbunden mit einem runden Turm, der oben eine Reihe Fenster aufweist; von diesem Turme läuft eine Mauer zum Fluss. Auf dem andern Ufer des Flusses befindet sich eine Anlage, in der wir sofort den uns bekannten Komplex der römischen Friese « Haus mit Garten » erkennen: die Umfriedung, hier als Staket behandelt, den Vorbau mit einer Terrasse vorne am Wasser, die

Abb. 32 — Gell and Gandy, Pompeiana T. 60.

von einer Seite hinaufführende Treppe, den hinten sich ausbreitenden Garten. An einer Ecke der Umfriedung steht ein Turm. Helbig n. 1568; Pitt. di Erc. I, tav. 48, S. 253, ist weniger charakteristisch und braucht nicht beschrieben zu werden.

2) Eine andere, jetzt stark verblichene Landschaft aus dem Apollotempel (Gell and Gandy, Pompeiana pl. 60, vgl. 59 und 61 = **Abb. 32**) bietet ebenfalls einen sehr ähnlichen mittleren Komplex. Wiederum ein mit niedriger Mauer umgebener Garten, zu zwei durch eine hohe Mauer verbundenen Gebäuden gehörig. Das eine ist uns schon bekannt: der nach oben verjüngte Turm, mit Zinnen bekrönt, vorne eine Tür und über der Tür ein Fenster, nennen wir diesen Typus: *Pylonturm*; das andere ist ein zweistöckiger Bau; auf dem unteren massiven Teil haben wir einen kleineren Aufbau mit einer umgitterten Terrasse rings herum. Der Aufbau ist wie ein Pavillon behandelt, denn auf zwei Seiten hat er Tü-

ren, wahrscheinlich also auf allen vier. In die untere Etage führt eine reich profilierte Tür. Vor dem Gebäude rechts eine vorspringende niedrige Mauer, links an der Seitenwand ein Anbau mit einer breiten Tür in der Front. Nennen wir den Typus: *Galleriebau.*

3) Einiges Neue gibt die grosse Landschaft in dem kleinen Zimmer rechts vom Peristyl des Hauses IX (III) 8, 9 (Sogliano n. 689). Die Darstellungen füllen hier die ganzen Wände vom Sockel bis zur Decke, sind aber leider nur zum Teile erhalten. Wir haben drei Komplexe. R. Wand unten: der Fluss oder Kanal vorne ist von einer Brücke oder Sperre durchquert, einem Holzbau mit Rohrdach; dann in einer Reihe, sich in die Tiefe hinziehend, eine ausgeschweifte Stele in einer vorne geschlossenen gewöhnlichen Schola, auf der oben eine Krokodilstatue lagert, vor der Schola ein Baum mit Velum; weiter ein kleines Tempelchen mit vier Säulen zwischen den Anten der Front, einem flachgewölbten Dache und einem quadratischen Fenster, an der Seite von einem Pilaster begrenzt; der untere Teil des Fensters ist vergittert (1); dann zwei gewöhnliche Pylontürme, durch eine Mauer verbunden; auf den Zinnen des ersteren sind vier Stangen befestigt, darauf ein Laubdach; die vier ebenso befestigten Stangen des zweiten Turmes tragen ein festeres Latten- oder Rohrdach (2). Ich erinnere daran, dass das Motiv des Zeltdaches über einem turmartigen Gebäude uns aus den Stuckreliefs der Farnesina bereits bekannt ist. Hinter diesen Gebäuden wächst ein Garten und steht ein cylindrisches Gebäude mit Strohdach, in dessen Mitte ein Aufsatz befestigt ist, in der Form eines runden Schirmes und ebenfalls aus Stroh. Die übrigen Architekturen bieten nichts Neues. Ein Tempel und ein Turm, ein Baum und ein Altar, mit adorierenden Pygmaeen, alles an einem Sumpf, in dem Enten schwimmen, finden sich

(1) Derartige Tempel sind auf den Pygmaeenlandschaften gang und gäbe.

(2) Dies Motiv begegnet auch öfters, s. z. B. die schon angeführte Landschaft Gell and Gandy, Pompeiana pl. 39 (bezw. 57). Die Pylontürme sind auch hier durch eine Wand verbunden.

Dieselbe Zusammenstellung eines altarförmigen Tempelchens mit einem kleineren Monument haben wir auf der Landschaft Niccolini, Le case, IV, 1 Suppl., tav. II.

Abb. 33. Pompeji III (IX) 5, 9.

wieder auf dem Bild der gegenüberliegenden Wand. s. **Abb. 33** zu S. 58.

4) Interessant ist die Zusammenstellung aus teilweise schon bekannten Typen in Helbig n. 1570; Pitt. di Erc. V, 165; neu dabei ein *altarähnlicher grosser Bau* mit reich profiliertem Körper und vor ihm rechts ein niedriger Altar derselben Form (1); von dem ersteren geht ein Staket aus, das einen anschliessenden Garten umgibt. Rechts daneben steht ein Gebäude in der Art des schon besprochenen *Galleriebaues*, aus Holz und zweistöckig, unter dem zweiten Stocke ein herabhängendes Dach; auf den beiden Enden des oberen Daches schirmartige Aufsätze; auch an diesen Bau schliesst sich ein mit Staket umgebener Garten. Ein dritter, ebenfalls mit Garten umgebener Bau, ist ein Rohrgebäude, cylindrisch mit Strohkuppeldach und einem Schirm darüber.

5) In der Landschaft Pitt. di Erc. II S. 263 ist der uns schon bekannte Pylonturm mit einer Gartenanlage zu erwähnen. Interessant ist an ihm, dass ebenso wie beim Turm der Stuckreliefs der Farnesina S. 35 an seine linke Seite ein durch Holzstangen gehaltenes, nach vorne geneigtes Strohdach angeschlossen ist.

In der ägyptisierenden Landschaft kehren also, wie in der rein sakralen der Bilder des dritten Stils und der grossen Landschaft des zweiten Stils, immer dieselben architektonischen Typen wieder. Die Architekturen, welche die rein sakrale Landschaft charakterisieren, kommen nicht vor oder nur ganz ausnahmsweise; es herrschen vielmehr andere Formen: Tempelchen mit flachgewölbtem Dach (2), Pylonturm, Rundturm, Altargebäude, « Haus mit Garten », Galleriebau. Ausser dem cylindrischen Gebäude mit der Porticus sind diese Typen wieder der Sakrallandschaft fremd, dagegen treffen wir einige davon auf den Friesen und grossen

(1) Dieser letztere Bau wird öfters mit einem länglichen gedeckten Raume verbunden, ganz wie das oben besprochene turmartige Gebäude mit einer Porticus, so z. B. die beiden bei Niccolini in Farben reproduzierten Landschaften IV, 1 Suppl., T. II und IV; 2, T. XII.

(2) Eine reiche Sammlung von Darstellungen, auf denen solche Tempelchen abgebildet sind, findet man bei W. Weber, ein Hermestempel des Kaisers Marcus, Sitzb. der Heidelberger Ak. d. Wiss. Phil. hist. Kl. 1910, 7 S. 10 ff.

Landschaften des zweiten Stils wieder; ich meine die Typen: « Haus mit Garten », runder und viereckiger Turm, dazu noch das eigenartige Gebäude der Farnesina S. 37 mit gitterartigem Oberbau, das auf einem Pygmaeenmosaik des Thermenmuseums wiedererscheint (1). Zu den *rein ägyptischen* Bauten der grossen Landschaften zweiten Stils brauche ich in unseren Landschaften keine Analogien zu suchen; die leichten Rohrbauten wie auf der schwarzen Wand in der Farnesina (S. 32), das Pylontor, wie auf dem weissen Fries der Farnesina, sind auch in den Pygmaeenlandschaften geläufige Typen. Nun fragt es sich: ist ausser den exotischen Elementen, wie dem Brunnen mit dem Schaduf, der Krokodilstele und Aehnlichem auch die übrige Architektur wirklich ägyptisch oder sind es beliebige Bauten, die in eine Nillandschaft hineingesetzt wurden?

Ich zweifle nicht daran, dass wir es mit ägyptischen Architekturen zu tun haben, denn erstens kommen mehrere unserer Typen auch in dem berühmten Mosaik von Palestrina vor, dessen ägyptischer Charakter und wohl auch direkt oder indirekt ägyptischer Ursprung (2) von niemand bestritten worden sind. Zweitens lassen sich eine ganze Reihe der oben erörterten Typen in der wirklichen Architektur des ptolemäischen und römischen Aegyptens nachweisen, soweit sie uns aus Monumenten, Papyri und Nachbildungen bekannt ist. Damit berühre ich aber vorläufig die Frage nicht, ob das Genre als solches in Aegypten oder in Rom entstanden ist; ich frage nur, ob die Bilder der Wirklichkeit entsprachen.

Ich will nicht bei allen Gebäuden des Mosaiks von Palestrina verweilen, weil die meisten auf unseren Landschaften nicht vorkommen und als echt ägyptisch nicht angezweifelt werden könnten, wenn sie auch einmal aufträten: ich meine den grossen Tempel, die zwei

(1) Lanciani, Bull. com. 1870 S. 80; Lienard, Gaz. arch. VI, 170, pl. XXV. Der anschliessende Bau ist leider nicht zu unterscheiden.

(2) Das Mosaik ist bis jetzt nirgends mechanisch reproduziert worden, obwohl gute Photographien Alinari' s im Handel sind. Die besten Zeichnungen sind die, welche D. Sante Pieralisi, Osservazioni sul mosaico di Palestrina, Roma 1858, publiziert hat; vgl. A. de Barthelemy, Explication de la mosaïque de Palestrine, Paris 1760, mit 2 Taf. (Mém. de l'Acad. d. Inscr. XXX, S. 503). S. zuletzt Marucchi, Bull. com. 1904 S. 233.

Abb. 34. Barberinisches Mosaik in Praeneste, Ausschnitt. (Alinari).

Abb. 35. Barberinisches Mosaik in Praeneste, Ausschnitt. (Alinari).

kleineren Tempel, die Rohrlauben mit den Zechenden die Barke mit der Kajüte, den grossen Pavillon (**Abb. 35** zu S. 61), unter dem die römischen Soldaten feiern, mit ihrem lorbeerbekränzten, mit einer Siegestänie von der Göttin beschenkten Feldherrn (unbärtig, also nicht Hadrian!) (1). Höchst spassig ist der jetzt so oft in den Papyri genannte *ἰβιὼν* oder *ἰβίων τροφή* (vgl. Otto, Priester und Tempel I S. 268, 2 416 II 329) links von dem grossen Tempel in dem oberen Streifen.

Interessant für uns aber sind besonders zwei Komplexe. Rechts in dem Mittelstreifen (**Abb. 34** zu S. 60) sehen wir einen flach überwölbten Säulenbau, auf zwei Seiten offen, auf den zwei anderen mit niedrigen Brüstungen geschlossen. Durch diesen Bau geht eine Prozession, vor ihm steht eine Anubisstatue, als Schakal dargestellt, auf einer Basis. Von der linken Vorderseite dieses Pavillons geht eine Mauer, hinter der ein grosser Garten ist. Diese Mauer verbindet unseren Pavillon mit dem uns schon bekannten Pylonturm, der dicht am Wasser steht (**Abb. 35** zu S. 61). Er hat einen monumentalen Eingang, zwei Pilaster mit einem Gesims. Zwei niedrige Mauern, mit Anten endigend, springen vor die Tür vor, zwischen ihnen steht ein Wasserbecken auf einem säulenartigen Fuss, links ein Palmenzweig. Auf dem Turm ein grosses Gefäss, im Turme steht ein bärtiger Mann. Noch interessanter ist der Komplex links unten (**Abb. 34** zu S. 60), leider nur zum Teil ausgeführt. Rechts ein hohes, dreistöckiges, turmartiges Gebäude. Die oberen Etagen haben jede drei Fenster. Von diesem turmartigen Gebäude geht links eine Mauer, die von einem monumentalen Tor durchbrochen wird und dann weiterläuft, bis sie an einen Taubenschlag stösst. Hinter der Mauer und dem Turm wachsen Bäume — eine mächtige Palme und ein Laubbaum. Aus der Tür tritt ein Mann, mit dem Pileus auf dem Kopfe, vorn ist eine alte Frau bei einem Gegenstand beschäftigt, der in einer Rohrumhegung

(1) Das Gebäude selbst erinnert an eine Serie von Sälen und Speiseräumen mit Mosaikfussböden, die kürzlich auf einer Insel des Mareotischen Sees ausgegraben worden sind. Nach dem Fundberichte war das Gebäude eben nur ein Speise- und Festpavillon mit mehreren Zimmern und einer Säulenhalle, s. Bull. de la soc. arch. d'Alexandrie IV (1902) S. 79 f. und T. 3.

steht. Kein Zweifel — wir haben hier wieder den Komplex « Haus mit Garten » vor uns, diesmal charakterisiert als Bauernhaus.

Und nun, wie verhalten sich diese Bilder zur ägyptischen Wirklichkeit? Leider ist von dem Oberbau der ägyptischen Ruinen ptolemäischer und römischer Zeit ausser den Tempeln so gut wie nichts erhalten. Die Tempel sind aber gerade für unsere Zwecke nicht charakteristisch, weil auf den Bildern sich meistens nur kleine Kapellen finden. Interessant ist blos, dass eine ständige Besonderheit der Tempel unserer Bilder — das Fenster neben der Ante im Pronaos — zu den in anderen Teilen der griechischen Kulturwelt nicht vorkommenden Besonderheiten der ägyptischen Tempel ptolemäischer Zeit gehört. Aber auch für die übrigen Bauten, die mit den Tempelchen öfters so eng verbunden sind, besitzen wir einige Analogien in ägyptischen Monumenten der griechisch-römischen Zeit, wenn auch keine Ruinen erhalten sind. Es ist längst bekannt, und zuletzt von Schreiber ausdrücklich betont worden, dass zu den Grabanlagen der griechischrömischen Zeit, die alle unterirdisch sind, ein Oberbau gehört, von dem in Antinoe und Alexandrien mehrfach Spuren zu Tage kamen. Sie führen entweder auf ein rundes, zuweilen mit Säulen umstelltes Gebäude, oder auf einen quadratischen Grundriss mit Vorhalle (1). Den äusseren Aufbau und architektonischen Schmuck dieser Gebäude führen uns vor Augen erstens die grössere Gebäude wiedergebenden steinernen Grabaltäre, bez. ihre Nachbildungen in Ton, zweitens die öfters in die Gräber gelegten Tonbehälter für Lampen, welche unseren Laternen ensprechen und von S. Loeschcke treffend Lichtbehälter oder Lichthäuschen genannt wurden (2). Unsere **Abb. 36** (vgl. Schreiber, Sieglins Expedition, S. 243, Abb. 181 b Russ. Ausg. Abb. 7) zeigt einen Grabaltar, der bereits auf der oben beschriebenen (n. 4) Pygmaeenlandschaft uns begegnet war. Da-

(1) Schreiber, Sieglin Kap. XII A. 7. vgl. Kap. XV (S. 174) A. 25.

(2) Der Zusammenhang dieser Denkmäler mit den Oberbauten der spätägyptischen Gräber ist gleichzeitig von mir in der russischen Auflage dieses Buches und von Schreiber a. a. O. erkannt worden, vgl. Maspéro, L'archéologie ég., 2. éd. S. 23 und 188. Zuletzt hat diese Denkmälerklasse S. Loeschcke gesammelt und in grösserem Zusammenhange besprochen (S. Loeschcke, Antike Laternen und Lichthäuschen, Bonner Jahrbücher H. 118 und separat Bonn 1910). Die Publikation erlaubt mir, mich über diese Denkmälerklasse kurz zu fassen.

neben erinnert er an die in unseren Landschaften öfters abgebildeten Pylontürme, besonders durch die zwischen den Hörnern erscheinenden Zinnen. Gang und gäbe sind die Hörneraltäre auch als Lichthäuschen (1) und als Lampen (2).

Abb. 36. — Grabstele in Alexandrien.

Nicht weniger oft nehmen die Lichthäuschen die Form eines turmartigen Gebäudes an, mit einer breiten Tür in der unteren Etage, die öfters ein Propylon hat, und mit kleineren oder grösseren Fenstern im oberen Stocke. Besonders charakteristisch ist der im Münchener Antiquarium aufbewahrte Turm mit breiter Tür,

(1) Loeschcke a. a. O. Taf. XXXVI 6.
(2) **Abb. 37** (München, Antiquarium).

grossen Fenstern und einem Giebeldach, das von einem Adler bekrönt ist (Loeschcke a. a. O. Taf. XXXVI n. 7); nicht weniger wichtig ein Turm aus dem Alexandrinischen Museum mit reichem Propylon und einer zur Tür führenden Treppe(1). Oefters begegnen wir auch runden Lichthäuschen mit konischem Dache, die an das

Abb. 37. — Lampe in München, Antiquarium.

oben öfters beschriebene cylindrische Gebäude erinnern (s. Loeschcke, Taf. XXXV und die russische Ausgabe Abb. 15). Bezeichnend ist auch die Aehnlichkeit zwischen den vielen viereckigen massiven Grabaltären, die Schreiber auf Seite 241, Abb. 181_a und auf Seite 174, Abb. 109, 110 abgebildet und besprochen hat, den zahlreichen Lichthäuschen dieser Art (Loeschcke, Taf. XXXVI 1, 3, 4, 5) einerseits, und manchen Bauten auf unseren Pygmaeenland-

(1) Loeschcke a. a.O. Taf. XXXVI 2, vgl. Abb. 14 in der russischen Ausgabe dieses Buches. Fenster in dem Oberstocke zeigt der Turm Loeschcke Taf. XXXVI 8, vgl. 5; vgl. Abb. 18 und 16 in der russischen Ausgabe.

schaften andererseits (s. das bekannte Bild aus dem Neapolitanischen Museum n. 116085, Phot. Alinari, n. 12027).

Diese Bauten aber (1) führen uns zu dem oben beschriebenen Pavillon auf dem Mosaik in Palestrina und zu einem Gebäude, das auf einem Fragmente eines Goldglases (vorrömischer oder früh-

Abb. 38. — Goldglas der Sammlung Golenischev.

römischer Zeit) dargestellt ist **Abb. 38** Russ. Ausg. Abb. 20 (2).

(1) Vgl. auch das Tempelchen auf der Pygmaeenlandschaft Gell und Gandy Pompeiana pl. 59 (bezw. 57) mit einem Vorbau und vier Eckpilastern.

(2) Das Fragment gehörte zur Sammlung Golenischev, jetzt im Moskauer Gypsmuseum. Die hier gegebene Abbildung wiederholt W. Weber, Ein Hermes-Tempel des Kaisers Marcus, S. 27 Abb. 6. Das Ornament am Rande des Fragmentes kehrt auf einem Gefäss aus Canosa und einer Scherbe aus Olbia wieder (s. Dalton, The archaeol. Journal 1901 LVIII S. 247 n. 231 pl. V und Pharmakovskij, Izvestija archeol. Kommissii 13 S. 181 Abb. 133). Ueber die Herkunft der Goldgläser aus Alexandrien s. Kisa, Das Glas III, 834 ff. Charakteristisch ist, dass die Goldgläser mit den amorini in der casa degli amorini dorati in Pompei gerade in einem Raume gefunden worden sind, dessen Wände nicht in der gewöhnlichen Manier der Architekturmalerei bemalt sind, sondern in einer erst in den spätesten Zeiten Pompei's auftretenden Manier, die den Teppich mit seinen eigenartigen Mustern imitiert, Diese teppichartige Bemalung ist sicherlich auch alexandrinisch.

Wir sehen eine flachüberwölbte Aedicula mit vier Papyrussäulen in der Front und zwei auf den Seiten. In der Hinterwand der Cella die gewöhnliche Nische, vor ihr ein Thymiaterion (?). Vor der Aedicula stehen zwei Freisäulen mit je einem Sperber auf den Kapitellen, links erhebt sich ein Postament mit einer liegenden Sphinx darauf; noch weiter links ein alexandrinischer Altar und daneben ein Baum (1).

Aus der angeführten Scherbe ersehen wir also, dass die sakrale Landschaft in Aegypten grosse Verbreitung fand und auch in die Ausschmückung der Gefässe eindrang. Dasselbe bestätigt eine von W. Weber zuerst publizierte und besprochene Lampe aus Alexandrien (2), auf der wir eine sakrale Gräberlandschaft finden, verbunden mit einigen Genreszenen. Die Mitte der Darstellung nimmt eine flach überwölbte Aedicula ein, zu der eine Treppe hinaufführt; aus der Aedicula tritt ein Mann heraus. Hinter der Aedicula eine glatte Wand mit zwei Bogenfenstern, aus deren einem eine Figur hervorsieht. Vor der Wand steht ein gesattelter weidender Esel und hinter ihm ein Mann. Die Situation ist also dieselbe wie auf dem Palatinischen Friese. Es ist eine Wegelandschaft, und die Wand mit den Fenstern ist mit den länglichen Gebäuden zu vergleichen, die auf den Wegelandschaften öfters mit einem Sakralbau verbunden werden. Man könnte an eine Herberge denken. Von rechts auf die Aedicula zu bewegt sich eine Gruppe von drei Personen: eine verhüllte Frau und ein Mann mit einem Kind auf den Schultern, also eine Familie. Weiter rechts zwei Personen neben einem alexandrinischen Altar, zu dem eine Treppe hinaufführt. Die ganze Situation macht es wahrscheinlich, dass wir in dem Hauptgebäude ein neben dem Wege stehendes Grabmonument zu erkennen haben.

Die obigen Zusammenstellungen haben gezeigt, dass ein beträchtlicher Teil der Bauten, die auf den Pygmaeenlandschaften tonangebend sind, Bauten ausschliesslich sakraler Art, fast genau

(1) Vgl. die Darstellungen auf den spät-ptolemäischen und römischen Stelen aus Aegypten, Pfuhl Ath. Mitt. 1901, S. 291 ff. bes. n. 37 u. 38; Edgar Catalogue gén. du Musée de Caire n. 27542 pl. XXI und n. 27620 pl. XXII.

(2) In mehreren Exemplaren bekannt. s. die Aufzählung bei W. Weber, Ein Hermes-Tempel S. 23 Anm. 71; seine Abbildung 5 gibt das Münchener Exemplar (Antiquarium) wieder.

entsprechende Analogien in den die Oberbauten der ägyptischen Gräber reproduzierenden Monumenten finden. Nun aber erscheinen die in Frage stehenden Bauten der Pygmaeenlandschaft meistens gruppenweise und in engster Verbindung mit einem ummauerten Garten. Entspricht auch dies der Wirklichkeit? Eine bejahende Antwort auf diese Frage mit Belegen zu bekräftigen, scheint überflüssig. Es ist allbekannt, dass die ägyptischen Gräber seit der ältesten Zeit mit Gärten verbunden und diese selbstverständlich ummauert waren; nicht weniger bekannt, dass auch in Aegypten die Gräber immer gruppenweise auftraten.

Es hat sich also ein beträchtlicher Teil der Bauten der Pygmaeenlandschaft als Graboberbauten herausgestellt. Wie steht es nun aber mit dem Typus « Haus und Garten »? Etwas spezifisch Aegyptisches weist er in seinem Aufbau und in den architektonischen Details nicht auf. Und dennoch kann man beweisen, dass dieser Typus die meist verbreitete Form des ägyptischen Landhauses der ptolemäischen und römischen Zeit genau wiedergibt. Den Beweis liefern zuerst zwei Modelle eines Hauses, welche beide frühstens aus der ptolemäischen Zeit stammen; das eine im Museum von Alexandrien, das andere in Kairo. Das alexandrinische Modell (1) ist ein Steinkasten quadratischen Grundrisses mit etwas geböschten Wänden und flachem Dach. Die Tür öffnet sich nicht unten, sondern etwas über dem Boden auf ein ziemlich hohes Podium vor dem Hause. Auf dies Podium führt eine Treppe, nicht von vorne, sondern von der Seite. Die Tür hat eine reiche architektonische Umrahmung. Ueber die hintere Wand unseres Modells erhebt sich eine obere Mauer, von zwei grossen Fenster durchbrochen. Die Fenster sind hoch und breit, oben haben sie quadratische Oeffnungen, unten sind sie durch ein Gitter geschlossen. Als einzelne Wand hat die beschriebene Mauer keinen Sinn, es ist vielmehr sicher, dass sie eine Abkürzug der oberen Etage gibt. Das Wesentliche war für den Verfertiger des Modells, anzugeben, dass die Wände dieser oberen Etage alle mit grossen Fenstern versehen sind. Ganz ähnlich ist das Hausmodell in Kairo (Katalog n. 1908; **Abb. 39. 40** H. der unt. Etage 0,16, der oberen 0,065; Höhe der Tür 0,105, des Fensters 0,035. Breite der Front des unteren Stockes 0,13, der Sei-

(1) Botti, Catalogue du Musée d'Alexandrie S. 417 n. 412 (calcaire).

tenwände 0,10 ; im ob. Stock. Front 0.07 br., 0,06 tief) (1). Die Unterschiede sind: vor der Tür erscheint kein Podium, auch die untere Etage hat grosse Fenster der beschriebenen Form. Die obere Etage ist besser ausgeführt. Es ist ein Pavillon von viel

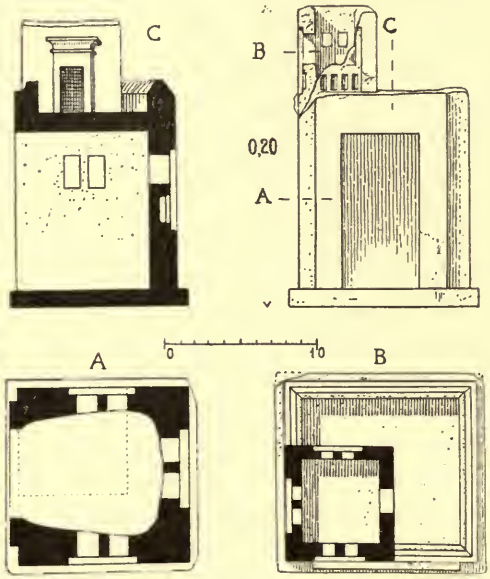


Abb. 39. — Hausmodell in Kairo

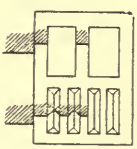


Abb. 40. — Fenster von Abb. 39.

kleineren Dimensionen als der Unterstock. Die rechte Seitenwand

(1) Ich füge hier die von L. Borchardt gütigst mitgeteilte Beschreibung des Baues aus dem von Borchardt selbst verfassten Katalog bei: « Modell eines Hauses mit einzelnem Zimmer auf dem Dache. Kalkstein. Ankauf aus Naukratis (1889). Spätzeit. Rechteckiges Gebäude auf einer flachen Platte. Vorderseite mit glatt umrahmter grosser Tür, die drei anderen Seiten mit je

enthält die Tür, alle anderen sind von grossen Fenstern durchbrochen, so dass der Oberbau ein luftiges, leicht gebautes Zimmer darstellte, das dem Terrassendach des Baues in der linken vorderen Ecke aufgesetzt war. Solche zeltartigen Oberbauten waren in Aegypten stets zu Hause, man suchte oben auf der Terrasse den Wind auf und schützte sich gegen die Sonne durch den Zeltbau, der mit seinen Jalousiefenstern sehr luftig und doch nicht sonnig war. So war es in den ältesten Zeiten (s. Erman, Aegypten S. 249, 1 und 250 vgl. Maspero Arch. 2. ed. S. 21 fig. 17 und die bekannte Darstellung aus dem Grabe Anna zu Theben, Maspero Histoire I, 315) und so ist es in Aegypten noch heute. Auch die hochgestellte Tür hat einen Sinn: man schützte den Eingang vor Ueberschwemmungen.

Wenn wir nun unsere Modelle mit dem Typus « Haus und Garten » vergleichen, so finden wir auffallende Aehnlichkeiten: den massiven Unterbau mit dem Podium vor der Tür und der Seitentreppe, den lichten Oberbau mit einer Reihe von Fenstern, endlich die quadratische turmartige Form. Besonders nahe steht den Bauten der Friese des II. Stils das alexandrinische Modell, wo der Oberstock wahrscheinlich dieselben Dimensionen hatte wie der Unterstock. Daneben nähert sich das Kairener Modell mehr dem anderen oben beschriebenen Bautypus der Pygmaeenlandschaften, dem Typus « Galleriebau », denn diesen charakterisiert gerade der leichte, pavillonartige Oberbau.

Sind nun alle Gebäude, die unseren Modellen entsprechen und sich auf den Landschaftsdarstellungen vorfinden, auch wirk-

---

einem Fenster in etwas verschiedenen Höhen, jedoch so, dass die beiden grossen Oeffnungen nahe der Decke liegen. Seitenwände über das Dach geführt, oben etwas gebogen ausgeschnitten, so dass die Ecken höher sind als die Mitte des Dachgeländers. Auf dem Dach in der linken vorderen Ecke kleines, oben offenes (nur wegen der leichteren Ausführbarkeit offen, in natura wohl gedeckt, wegen der Fenster, die sonst überflüssig wären, Anm. von Borchardt; ich meine, dass auf das Zeltgebäude ein ganz leichtes Dach hinaufkam, eine Matte oder ein Teppich; während des Tages lag es darauf, nachts wurde es entfernt. Anm. des Verf.) Gemach mit einer kleinen Tür mit wenig vortretender Bekleidung, Rundstab und Hohlkehle. In den drei anderen Seiten Fenster wie unten, nur kleiner. Verbindung zwischen oben und unten nicht angegeben. Vom oberen Zimmer vordere und linke Wand zerbrochen ».

lich Wohnhäuser? Vielleicht nicht in allen Fällen. Denn erstens reproduziert der Graboberbau öfters die Form des Hauses, wie z. B. in Lykien, zweitens gehört zum Wohnhause, besonders zum Landhause, was unsere Häuser alle sein müssen, da wir auf dem Lande sind, auch einiges andere, das erst den Bau als Wohngebäude charakterisiert. Was das ist, lehren die Landschaften: ein mit Mauern umgebener Hof, mit einigen Bäumen und einem monumentalen Tor als Eingang. Die Pygmaeenlandschaft fügt noch einen Turm und das Mosaik von Palestrina einen Taubenschlag hinzu.

Sind dies auch Bestandteile und zwar notwendige eines ptolemäisch-römischen Landhauses? Die Angaben der Papyri bejahen es. Ich stelle sie hier ganz kurz zusammen. Das ptolemäische Haus besteht aus zwei Teilen, *οἰκία* und *αὐλή*, die *αὐλὴ* ist umfriedet (*περίβολος* P. Petr. III 20, 30, 3 f.), auch ein zweistökkiger Turm wird erwähnt (ibid., v. 9-12). Die römischen Papyri fügen manches Neue hinzu. Eine grosse Rolle spielt in ihnen das Tor, wie überhaupt die Tür in den Häusern besonders schätzenswert ist, der *πυλών* (P. Oxy. I 104, 25 ff.; P. Lond. III 233, 8-10 vgl. 268; P. Tebt. II 331, 8). Das Tor ist noch heute in den nubischen Häusern die Hauptsache an einem Hause, wo die Hauptrolle der Hof spielt. Je schöner und schmucker das Tor, desto reicher ist der Hausbesitzer. Ein Garten beim Hause wird auch erwähnt Aeg. Urk. 445. Gang und gäbe sind die Erwähnungen der Taubenschläge (1). Die Oberetage kommt öfters vor; es ist das *ὑπερῷον* der Papyri, über das öfters verhandelt wird, s. P. Fior. 5, 8; Aeg. Urk. III 999 u. ö. Weiss Arch. f. Pap. IV 337. Ganz sinngemäss sind die lichten *ὑπερῷα* meistens Schlafzimmer (*κοιτῶνες*) oder Speisesäle (*συμπόσια*).

Noch auf eines möchte ich aufmerksam machen. Der Turm wird gelegentlich in den Papyri nicht im Zusammenhange mit dem Haus erwähnt, sondern selbständig als Wohnung eines nicht im Dorfe

(1) Die wenigen bis jetzt zu Ende geführten Ausgrabungen ägyptischer Bauernhäuser geben dasselbe Bild, wie die Papyri s. Jouquet, Bull. de corr. hell. XXV, S. 380 ff.; Rubensohn, Jahrb. des Inst. XX, S. 1 ff.; Wilcken, Arch. f. Pap. II S. 298. Auch hier besteht das Haus aus der *οἰκία* und der *αὐλή*, welche letztere mit Mauern umgeben wird. Auch Spuren eines grossen Torbaus sind gefunden worden (Rubensohn a. a. O. S. 2).

lebenden Hausherrn und dann öfters im Zusammenhang mit einem wohl ummauerten Olivenhaine (s. Bgu. 298, 5; 650, 7; 889; 740). Solche allein stehenden Türme mit einer Umfriedung, in der zuweilen Bäume wachsen, kennen auch unsere Landschaften. Ich verweise auf den Komplex links oben auf der unter n. 1 beschriebenen Landschaft und auf den Turm und das mit Mauern umgebene Rechteck des Mosaiks von Palestrina.

Was ist nun das Ergebnis dieser Betrachtungen? Fast alle Architekturtypen, welche auf den Pygmaeenlandschaften vorkommen, haben sich als echte Bauten des ptolemäisch-römischen Aegyptens herausgestellt, meistens als Grabbauten, öfters auch als Wohngebäude, als Landhäuser. Wir haben also das Recht überall, wo diese Typen vorkommen, sie als ägyptisch zu bezeichnen. Aegyptisch sind also: *Pylonturm, Altarbau, zweistöckiger Turm mit oberer Fensterreihe, Galleriebau, Haus und Garten.* Zweifelhaft bleibt der ägyptische Charakter des Rundturmes mit der Porticus. Es kann sein, dass die Form ebenso in Aegypten, wie anderswo, gebräuchlich war. Einige Details — wie die Fenster — sprechen allerdings für Aegypten.

Nur aber charakterisieren diese Bautypen nicht nur die Pygmaeenlandschaften. Sie sind auch auf den Friesen des II. Stils häufig, wo sonst nur weniges, besonders im gelben Fries, auf Aegypten hinweist. Wenn es auch möglich wäre, die Pygmaeenlandschaft als eine in Italien entstandene Gattung zu betrachten und den echt ägyptischen Charakter der Bauten auf Skizzen aus Aegypten zurückzuführen, da sich die Landschaft gleich durch die Staffage als exotisch, als « japanisierend » erweist, so ist es doch höchst schwierig, dasselbe für die Friese des II. Stils anzunehmen, wo das Aegyptische ganz bescheiden auftritt und auch für einen antiken Beschauer, insoweit es sich z. B. um den Typus Haus uud Garten handelte, nicht sofort oder überhaupt schwerlich fassbar war. Japanisiert man, so nimmt man das Charakteristische, solche Dinge wie der Typus Haus und Garten gehören aber nicht dazu. Die Landschaft, die diese Typen aufweist, kann demgemäss nur Import sein. Auch für die Pygmaeenlandschaft ist es angesichts der vielen wenig « ägyptischen » Bauten, die auf ihnen vorkommen, und die doch ägyptisch sind, mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass sie sich in Aegypten entwickelt hat. Man erinnere

sich nur, dass die Gräberlandschaft, die der Hauptbestandteil der Pygmaeenlandschaft ist, und zwar in Verbindung mit dem Grabgarten, schon von der ägyptischen Kunst der späteren Zeit gepflegt wurde, wie die bekannte schöne Stele in Kairo klar bezeugt **Abb. 41** (1) Vorläufer finden wir noch früher in der Darstellung des Grabmals und der Wüste auf Kästchen und Papyrusillustrationen (2).

Abb. 41. — Kairo, von einer Grabstele.

B) Die Villenlandschaft.

Was die Villenlandschaft charakterisiert, sind besonders folgende Züge: die reine Villenlandschaft erscheint nur auf ziemlich kleinen dekorativen Bildern, sie ist fast stets in Naturfarben gemalt (3), und immer zugleich Seelandschaft.

Die Formen der dargestellten Villen sind sehr mannigfaltig, und jede hat eine bestimmte architektonische Charakteristik, welche sie von den anderen unterscheidet; fast nirgends findet man auf den besseren Bildern ganz flüchtige, nur andeutende Darstellungen von einer Porticusanlage im Allgemeinen, es sind immer Gebäude, die architektonisch bestimmt charakterisiert sind und als wirklich existierende Gebäudetypen verstanden werden müssen.

(1) S. Maspero, Bibl. égyptolog. VIII S. 241 f. und Taf. z. S. 224. Vgl. die ebenda publizierte Stele des Turiner Museums (n. 144) aus Theben, die unsere stammt aus Deir el Bahari s. Guide of the Kairo Museum (1906) S. 269, Fig. 31; vgl. Perrot et Chipiez I S. 307.

(2) S. russ. Ausgabe Taf. XVIII 2 u. 3, und S. 133 Anm. 1.

(3) Ausnahmen scheinen nur im III. Stil vorzukommen, z. B. das Orpheushaus unten.

Um dies zu belegen und zugleich die Haupttypen der auf den Landschaften erscheinenden Villen auszuscheiden, gebe ich hier im Anschluss an meine Ausführungen im Jahrbuch XIX S. 103 ff. die Beschreibung einiger besonders charakteristischer Villenlandschaften, auf denen die römische Villa in der ganzen Mannigfaltigkeit ihrer Formen erscheint.

a) Der gewöhnlichste Typus ist eine Porticus triplex, die sich entweder von der offenen oder von der geschlossenen Seite dem Zuschauer zeigt. Der zweiten Art begegnen wir sehr oft, so auf der Landschaft Gell and Gaudy, Pompeiana pl. 54 (Apollotempel), wo als besonders charakteristisch die mit Cypressen um den Rand bepflanzte Basis villae hervorzuheben ist. Aehnlich ist noch die Villa auf der Landschaft des Neapler Museums n. 9490 (H. 0,27, Br. 0,35) aus Pompei (Pitt.di Erc. V, S. 92) und eine Reihe anderer (1).

1. Von der offenen Seite erscheint die schöne Villa auf der Landschaft des Neapler Museums n. 9479 aus Stabiae. Sie ist so charakteristisch, dass sich eine genauere Beschreibung lohnt (**Tafel VIII 1**) (2). Wir sehen den Strand, in die See ragt eine auf Bögen ruhende Terrasse hinein, die Basis villae. Am Quai der Terrasse stehen Statuen, darunter zwei Reiterstatuen. Dahinter ist die Fläche grün, also mit Gras bewachsen; am Rande des Rasens (hinter dem Quai) wachsen Buchsbaumpflanzen. Die Villa selbst besteht aus drei Flügeln, alle zweistöckig mit zweistöckiger Säulenfassade. Die Seitenflügel endigen mit turmartigen Wohngemächern; ein mittleres Atrium ist nicht vorhanden. Hinter der Villa eine reiche Parkanlage. Vorne links am Bildrande eine mächtige Säule mit

(1) S. Pitt. di Erc. V S. 91; S. 349 tav. LXXVIII; Gli ornati delle pareti ecc., dell'antica Pompei III 1 tav. 53 u. a.; Casa degli amorini dorati, Zimmer hinter dem Peristyl.

(2) S. Pitt. di Erc. II S. 295 tav. LV unten (vgl. ibid. II S. 1 und 187) vgl. Gell, Pomp. II, 13, 2. Höhe 0,28, Br. 0,13. Das Bild gehört zu einer Serie teils runder, teils rechteckiger kleiner Bilder, die sehr lehrreich sind und reine und gemischte Villendarstellungen enthalten. Alle diese Bilder (abg. Pitt. di Erc. II tav. LII-LV) sind gleichzeitig in Gragnano gefunden worden und gehören wohl zur Dekoration desselben Hauses, vielleicht sogar eines Zimmers. Ob die Dekoration zum dritten oder vierten Stil gehörte, lässt sich nicht entscheiden.

Epithem (Vase), rechts vorne in der See ein Inselchen mit einer Statue auf hoher Basis, daneben ein angelnder Fischer.

Aehnliche Darstellungen finden sich überall in ziemlich grosser Anzahl (1).

2. Etwas komplizierter ist ein Bild ebenfalls im Museum, gefunden in Pompei (n. 9505: Br. 0,73, H. 0,21). (**Abb. 42** zu S. 74) Hier steht eine zweistöckige Villa gewöhnlicher Form auf einer Insel. Die Insel liegt in einer Bucht, die von einer halbrunden Quaianlage mit einer Porticus umgeben ist. Die Quaianlage setzt sich auf den Enden des Sigma rechtwinklig umbiegend beiderseits geradlinig fort. Rechts hinter der Porticus sieht man die Säulenfassade eines einstöckigen Hauses mit grossen Türen. Zwischen diesem Gebäude und der Porticus Bäume, ebenso links. Auf der Insel vor der Villa ein englischer Garten ; am Rande dieses Gartens am Meer Hermen und Buxpflanzen. Rechts im Meer ein zweiteiliges Bassin, wohl eine Piscina.

Dass solche komplizierten Anlagen der Wirklichkeit entsprachen, beweisen die Ausgrabungen des Dr. Gnirs bei Pola auf Brioni grande. Der Grundriss einer dort gefundenen Villa zeigt dieselbe sigmenartige Quaianlage, auch mit ähnlichen Seitenflügeln und Wohngebäuden dahinter (s. den Plan Oest. Jahresh. X Beiblatt S. 45 f. Fig. 2, F; ähnlich auch die Prunkfassade M N P) (2). Auch andere Darstellungen solcher komplizierten Anlagen kommen vor, so z. B. Mus. naz. 9500 aus Pompei und Pitt. di Ercol. V. S. 333 tav. LXXV (3).

Eine Modifikation der *Π*-förmigen Villa bildet die Villa mit zwei symmetrischen Portiken, die von den beiden Enden

(1) S. z. B. Mus. n. 9483, Pitt. di Erc. IV S. 147 und 327; das runde Bild im Hause V, 3, 9 Zimmer hinter dem Atrium links ; ähnliches Medaillon im Hause der Ariadne, Zimmer rechts vom Eingange in das Peristyl l. Wand, und viele andere.

(2) S. ausserdem die vorläufigen Berichte von Gnirs in den Oest. Jahresheften Beiblatt V S 159 f.; VII S. 131 ff.; IX S. 26 ff.; X S. 45 ff. Aehnlich die leider unvollständig ausgegrabene Villa Item bei Pompeji (Not. 1910, S. 140 Plan), deren Fassade noch verschüttet ist.

(3) Vgl. auch die Landschaft im Hause d. Reg. Margherita (V 2, 1) Zimmer r. vom Tablinum (IV St.) und die Landschaft aus dem Hause di Marte e Venere, Tablinum w. Wand l. (s. russ. Auflage Taf. XVII 2 nach einer Pause Woermanns).

Abb. 42. Pompeji (Neapel 9505).

Abb. 43. Pompeji (Neapel 111478).

Abb. 44 Pompeji (Neapel 9954).

des Hauptgebäudes nach vorne divergieren. Eine Villa dieser Art habe ich im Jahrb. XIX Taf. VII 2 abgebildet und brauche hier auf einige andere nur hinzuweisen: so auf das Bildchen Mus. naz. n. 9479 (aus Stabiae, zu der oben erwähnten Serie gehörend), auf das andere ebenda n. 111478 (**Abb. 43** zu S. 74) vgl. auch die schlecht erhaltene Landschaft aus dem Hause des Orpheus (grosse Exedra beim Peristyl r. Wand oben, Dekoration III. Stils), abgebildet (ungenau) Cerillo-Amelio. Dipinti murali di Pompei, tav. X; Presuhn, Le più belle pareti di Pompei II tav. VIII; Pompei 1874-1878 tav. XXXI. Sehr interessant ist der Vergleich dieses Villentypus mit dem mittleren Teile der domus aurea.

3. Auch die im Jahrb. XIX Taf. V 2 und VI 2 abgebildete und besprochene Modifikation der *Π*-förmigen Villa findet eine Reihe von Parallelen; besonders die Landschaft Mus. naz. 9480 aus Stabiae (B. 0,39; H. 0,16), die eine Beschreibung und Abbildung verdient (**Tafel VIII 2**).

Wir sind wieder am Meere. Wieder läuft ein Bogenquai dem Strande entlang, mehrfach die Richtung wechselnd und rechteckig umbrechend. Die Hauptfassade der Villa ist zweistöckig mit Säulenfronten und zwei grossen Wohnflügeln an den Ecken; sie hat die übliche Fortsetzung nach hinten rechts, links geht die Porticus nach vorn und dem Quai entlang; eine andere Porticus schliesst sich an das Hauptgebäude links an. Alle diese Portiken sind einstöckig. An die rechte, nach hinten gehende Seitenporticus stösst noch ein grosses Atrium mit einem nach der See vorspringenden Propylon. Hinter der Hauptfassade ein grosser Park. Auf dem Quai überall gehende, stehende und laufende Menschen, in der See vielleicht Barken (1).

b) Einen neuen, bis jetzt nicht besprochenen Typus gibt das schöne Bildchen aus der Stabianer Serie Mus. naz. 9511

(1) Ganz ähnliche Anlagen Pitt. di Erc. II S. 323, tav. LXXII; Haus des Siricus (VII 1, 47) erstes Zimmer l. hinter dem Peristyl. Sehr interessant ist auch die auf gelbem Grunde gemalte Villa Mus. naz. 9954 (s. **Abb. 44**). Besonders charakteristisch hier der Haupteingang mit einer Treppe davor, die auf den Quai führt: er ist als cylindrischer Turm dem Hauptatrium vorgebaut. Lehrreich ist auch das Holzgitter am Rande des Quais, das nur das Quaistück vor der Haupttreppe offen lässt. Das Uebrige verdient eine detaillierte Beschreibung nicht.

(**Tafel VII 1**). Medaillon (Durchm. 0,225), das hier beschrieben werden muss.

Wieder haben wir eine Insel oder Halbinsel vor uns; eine feste Quaianlage mit zwei grossen Molen folgt dem Verlauf des Ufers. Am Rande des breiten Quais (nicht auch auf die Molen hinaus) läuft ein Gitter. Die Villa selbst folgt ebenfalls dem Verlauf des Ufers. Ihre Säulenfassade ist zweistöckig, in der Mitte sigmenartig eingebogen. Die untere Säulenhalle trägt eine breite Terrasse, mit Gittern nach vorne abgesperrt. Die obere Halle hat ein flaches Dach. Links setzt sich die untere Säulenhalle etwas über die obere Etage hinaus fort und bildet unten einen Pavillon, oben einen Balkon, der ebenfalls mit Gittern umgeben ist. Rechts hinten springt eine Mauer in die See vor, auf ihr sitzt ein angelnder Mann. Hinter dieser zweistöckigen, sehr tiefen (s. rechts die Seitenfassade) Anlage erhebt sich ein mächtiger achteckiger Bau mit einem Zeltdach und Fenstern in der oberen Etage. Es ist wohl das Atrium, das grosse mittlere « Corpus » der Villa. Hinter der Villa eine dichte Parkanlage, und Spuren von anderen Gebäuden (1).

c) Neu ist auch der von K. Lange, Haus und Halle S. 185 und 227 ff. (Taf. IV) auf Grund von flüchtigen pompejanischen Bildern besprochene Typus der basilikalen Villa. Ein schönes Beispiel liefert das Rundbild der Stabianer Serie Mus. naz. 9409 D. 0,225 abgeb. Pitt. di Erc. II S. 285 tav. LIII (**Tafel VII 2**). Auf einer Insel oder Halbinsel erheben sich zuerst, dem Verlauf des Bodens folgend, mächtige gewölbte Substruktionen, auf dem Felsen der Insel ruhend, der auch selbst bearbeitet ist. In das Wasser hinab führt vorne vom Felsen eine Treppe. Auf diesen gewaltigen Substruktionen ruht die Villa samt dem Garten, der links und hinter dem Gebäude wächst. Die Villa ist zweistöckig und öffnet sich auf zwei Seiten mit Säulenhallen, die in der oberen wie der unteren Etage auf eine breite Terrasse führen; rechts, nach dem Zuschauer zu, ist die Fassade durch eine Fenstermauer geschlossen, und springt die Terrasse nur wenig vor. Rechts hinten haben die

(1) Aehnliche Villenanlagen kommen ziemlich selten vor, von einer wird noch unten die Rede sein. Inzwischen vgl. die Villenlandschaft, Gli ornati d. Pareti ecc., dell'antica Pompei II 1 tav. LIII und Casa del Centenario, Peristyl r. Wand, 3. gelbes Feld.

Substruktionen einen Vorsprung; ihnen folgt die Villa, mit einem loggiaartigen Ausbau. Ueber die Loggia hinweg sieht man auf eine umgitterte Terrasse, die sich in den Garten öffnet. Weit im Meere andere Villen; links eine dreistöckige basilikale Villa. Ein ähnliches Gebäude erscheint auch auf einem anderen Rundbild derselben Serie (n. 9408; Pitt. di Ercol. II, 281 tav. LII unten) (1).

Damit haben wir den Vorrat an scharf charakterisierten Villentypen erschöpft. Bevor ich aber zu den noch übrigen pompejanischen Landschaften übergehe, will ich noch einige Landschaften kurz berühren, die mit den Villendarstellungen engstens verknüpft sind, sachlich und stilistisch. Ich meine eine Abart von Seeveduten, die mit Vorliebe bei der Darstellung von Molobauten und Häfen samt den daran anschliessenden Gebäuden (2), — zweimal ganzen Städten — (3) verweilt. Obwohl Städtedarstellungen, wie oben ausgeführt wurde, in den Pompejanischen Landschaften nicht selten vorkommen, sind sie von unseren Seeveduten grundverschieden; zu vergleichen sind damit nur die Villenbilder, die auch eigentlich Seeveduten sind und öfters auch mit einem Hafen und mit Molobauten verbunden erscheinen, wie wir sahen und noch sehen werden. Bestimmte Seestädte mit den dekorativen Bildchen von Pompei identifizieren zu wollen, ist vielleicht verlorene Mühe; denn wie die Villenveduten geben auch die Hafenveduten nur das Bezeichnende und Typische, nicht das Individuelle wieder.

Zuletzt wäre noch hervorzuheben, dass, obwohl in den Villenlandschaften die Staffage keine Rolle spielt, sie doch stark von derjenigen der Sakralbilder abweicht. Man sieht keine Opfernden, keine Hirten, vielmehr stehende, laufende, gehende, badende und fischende Menschen, Barken im Wasser, also nur Typen, die irgendwie mit der Villa in Verbindung gesetzt werden konnten.

(1) Vgl. auch Gell, Pompeiana pl. 60 und mehrere flüchtige Skizzen der pompejanischen Wandmaler, die sich nur mit einer Andeutung begnügten. Pitt. di Erc. I 21; 75; II 105.

(2) S. Pitt. di Erc. II, S 277; Vignette S. 279; Woermann Landschaft Taf. IX, vgl. Pitt. di Erc. II S. 277; S. 281 tav. LII oben (Hafen und Heiligtümer).

(3) Pitt. di Erc. II tav. LV; III S. 47 n. 193.

C) Aegyptisierende Gräber- und Sakrallandschaft.

Im Anschluss an die Pygmaeenlandschaft hat sich im vierten Stil eine Gräber- und Sakrallandschaft ausgebildet, die ausschliesslich mit ägyptisierenden Motiven arbeitet, aber weder Pygmaeenstaffage hat, noch die spezifisch ägyptischen landschaftlichen Motive hervortretend zeigt. Solcher Landschaften gibt es hunderte in Pompei, zuweilen so flüchtig ausgeführt und so schnell gemalt, dass man sieht, wie der Maler nur einen gewissen koloristischen Effekt durch die Einfügung der Landschaft erzielen wollten; viele aber sind sorgfältig und manche sogar mit grosser Sicherheit und viel Stimmung gemalt. Meist sind diese Landschaften monochrom oder oligochrom auf indifferentem Grunde gemalt, öfters aber auch in Naturfarben.

Ich führe nun einige charakteristische Beispiele vor, um das Gesagte zu veranschaulichen; es werden nur wenige sein, da der Stoff eigentlich unerschöpflich ist.

1. Das grösste ägyptisierende sakrale Bild ist das bekannte Bild im Garten der Casa di Apolline; es füllt eine ganze Wand. Es ist so oft beschrieben und abgebildet worden (zuerst nach einer Photographie russ. Aufl. Taf. XII, 1) **Abb. 45** zu S. 78 [1], dass ich keine detaillierte Beschreibung zu geben brauche. Ich mache blos darauf aufmerksam, dass nur der Torturm mit dem anschliessenden Staket, der in einen heiligen Bezirk führt, und die Bäume (Sykomoren, gewöhnliche Palmen und vorne eine Dumpalme) ausgeprägt ägyptisch sind. Die übrigen Bauten könnten auch auf einer nicht ägyptisierenden Landschaft erscheinen. Dies ist gerade für unsere Art Landschaften charakteristisch: zu starke Aegyptisierung wird absichtlich vermieden.

2. Sehr interessant und auch schön ist ein jetzt im Louvre befindliches, aus Boscoreale stammendes Bild (angekauft 1900), **Tafel X**. Auf einer Erhöhung rechts (der linke Teil des Bildes ist zerstört) stehen zwei Grabmonumente, hinter denen ein Garten wächst: zwe Palmen, eine Cypresse, eine Platane oder Sycomore(?).

[1] Helbig, S. 127, n. 567; Bull. d. Ist. 1841, S. 101; Woermann Landschaft S. 374; Gusman Pompei S. 420. Die älteren (und besseren) Abbildungen aufgezählt bei Helbig a. a. O.

Abb. 45. Pompeji, Casa di Apolline.

Die zwei Grabbauten sind eigenartig. Rechts steht eine flachgewölbte, ganz offene Aedicula mit einem Schirm vor dem Eingange, also wie die gewölbte Schola von Pompei zum Aufenthalte bestimmt, überdeckt mit einem Satteldach. Auf dem Dache links über der hinteren Ecke steht wie an dem Modell des ägyptischen Hauses oben S. 68 ein ὑπερῷον, ein gedecktes Zimmerchen mit Tür und Fenster, das wohl als Wohnung des Grabwächters aufzufassen ist (1). Rechts und unter dem Schirme zwei Figuren. Links ein anderes komplizierteres und auffallenderes Gebäude: eine runde hohe Umfriedung, vorne geöffnet, mit runden Löchern unter dem oberen Rande, umfasst eine rechteckige Schola mit profiliertem oberen Teile. In dieser Schola steht auf einer hohen Basis eine spitze Pyramide, deren oberes Ende zerstört ist (2). Der ägyptisierende Charakter des Komplexes ist nicht anzuzweifeln. Kleine Pyramiden in einer Umfriedung sind aus Aegypten mehrfach bekannt (z. B. in Meroe: Prisse d'Avennes Hist. de l'art égypt. I Architecture; Theben und Abydos: Perrot et Chipiez, Hist. de l'art I S. 23 f.; Maspero, Arch. ég. 2. Aufl. S. 145 f.)auch noch in römischer Zeit (III. Jahrh. n. Chr. s. P. Lips. 302, 14) (3).

Auch hier ist also das Aegyptische nur maassvoll angegeben aber doch unverkennbar.

3. Sehr schön und charakteristisch ist ferner eine Landschaft aus dem Museum in Neapel auf rotem Hintergrunde (n. 9475 Br. 0,36 H. 0,37 Pompei; Woermann, Landschaft S. 360; Russ. Ausg.

(1) Vgl. das von Brunn publizierte Stuckrelief in München, ein Grabmal darstellend. Brunn, Kleine Schriften, I, S. 89, Fig. 28.

(2) Die Pyramide kommt auch sonst in sakralen Landschaften vor, so auf einer Landschaft aus einem Hause neben dem Fortunatempel (ausg. im Jahre 1826) Zahn, I, S. 53; dann in einer Landschaft aus dem Isistempel Mus. n. 8528, vgl. in Rom in der Villa Pamfilj Samter, Röm. Mitt. 1893, S. 137 und vielleicht ein Bildchen einer Decke im goldenen Hause Nero's, bei Mirri.

(3) Aus Aegypten ist dann die Pyramide als Grabmal nach Arabien gekommen (s. Brünnow-Domaszewski, die provincia Arabia I S. 172, Fig. 198 und bes. I S. 322, 375, Fig. 413; S. 407, Fig. 459) und hat sich auch in Syrien, Afrika. Italien in komplizierter wie in einfacher Gestalt eingebürgert. Für Syrien s. Perrot et Chipiez, III, S. 146; Perdrizet, Bull. de Corr. hell. 1897, S. 614; Butler American, expedit. II, S. 111 f.; für Afrika Saladin, Arch. d. miss. scient. 3. sér. XIII (1887) S. 222ff.; für Italien, Canina, Via Appia, II, tav. 30 und 50; Edifizj, IV tav. 275.

T. 11,4 Schreiber in Sieglins Expedition I S. 17, Abb. 11,

Abb. 46. — Alexandrinischer Graboberbau in Gestalt eines Zinkenaltars (Neapel n. 9475).

Abb. 46; hier nach diesem Cliché reproduziert). Wieder ein Komplex gut charakterisierter Grabgebäude: die Gräber stehen am

Strande, zum Wasser führt eine Treppe, vorne geht eine niedrige Umfassungsmauer, welche die Terrasse am Wasser von den Grabmälern trennt. Die drei Gebäude, sind uns zur Genüge bekannt: der Altargrabturm mit einem Schirm vor der Tür, das cylindrische Gebäude mit flachem Kuppeldach, und das Gebäude mit dem nach hinten geneigten Dach; zwischen ihnen ein mächtiger Baum.

4. Ganz ähnlich ist das Gegenstück zu diesem Bilde, ebenfalls auf rotem Hintergrunde gemalt, Mus. n. 9509, Br. 0,55

Abb. 47. — Neapel 9509.

H. 37. Russ. Ausg. T. XI, 6; **Abb. 47.** Aehnliche Gegend (Felsvorsprung) und Staffage. Die Gebäude sind: *a*) der grosse cylindrische Bau mit einem Propylon und flacher Kuppel; auf der Kuppel ein hoher Aufsatz, Säule mit Statue, Baluster (?), rechts die Umfassungsmauer oder die uns schon bekannte vorspringende Mauer, abgeschlossen von einem Pilaster; *b*) der bekannte turmartige Galleriebau, davor eine Porticus.

5. Der Galleriebau kommt auch auf einer leider nur aus Abbildung bekannten Landschaft (Gell and Gandy, Pompeiana pl. 61) vor. Russ. Ausg. Abb. 9. **Abb. 48.** Besonders wichtig ist hier, dass der Bau nach unten breiter wird und pylonartig aussieht.

Doch genug der Beispiele. Man werfe nur einen Blick auf die vielen Landschaften dekorativer Art, die den Isistempel schmückten (Proben bei Zahn, die schönsten Ornamente etc. II

Taf. 5; Niccolini I 3 tav. IV, VII und bes. XII), blättere nachher in den Pitt. di Ercolano, und man wird sofort die ägyptisierenden Landschaften aussondern können; dieselben Typen kommen regelmässig wieder und fast immer in denselben Zusammenstellungen.

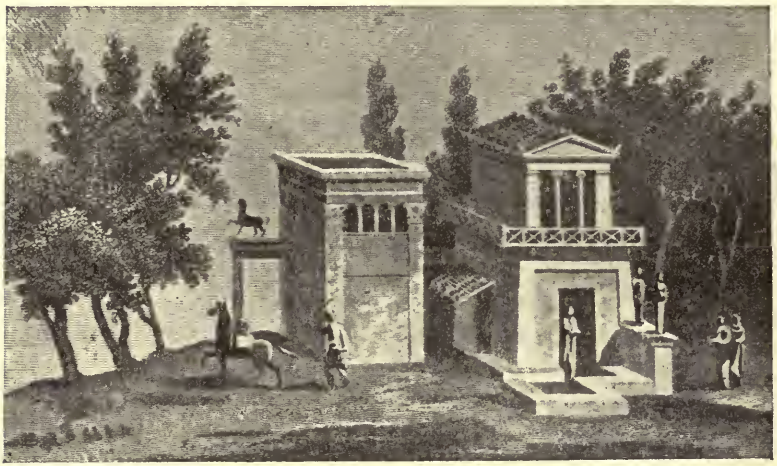


Abb. 48. — Pompeji, Gell and Gandy, Pompeiana T. 61.

D) Die nicht ägyptisierende sakrale Landschaft.

Es könnte nun scheinen, dass die ägyptisierende Landschaft die zugleich hauptsächlich Gräberlandschaft war — die meisten dargestellten Gebäudekomplexe bestehen aus Grabmonumenten — mit ihren Typen die dem dritten Stil eigene sakrale und, sagen wir gleich, griechische Landschaft so stark durchdrungen habe, dass eine rein sakrale, nur aus nicht ägyptisierenden Motiven zusammengesetzte Landschaft im IV. Stil nicht mehr existiert. Zum Teile wäre dies richtig, aber nur zum Teil. Denn erstens gibt es noch immer Landschaften, die nur die sakralen Motive der Landschaften III. Stils wiederholen, zweitens gehn neben den ägyptisierenden auch die architektonischen Motive der Landschaften dritten Stils weiter. Um dies klar zu machen, führe ich, wie gewöhnlich, einige Beispiele an, ohne Vollständigkeit anzustreben.

Abb. 49. Pompeji (Neapel 9414).

1. Rein sakral und ohne Einfluss ägyptischer Motive ist die Landschaft Mus. n. 9486, H. 0,355 Br. 0,33, auf blauem Hintergrunde. Wir haben einen heiligen Bezirk vor uns, umgeben von einer halbrunden Umfriedung, die in ihrem oberen Teile wie ein Gitter aussieht. In dieser Umfriedung sehen wir die gewöhnlichen Elemente einer rein sakralen Landschaft, den alten, mächtigen heiligen Baum, das heilige Tor mit einer Statue darin und einer anderen weiblichen Statue darüber, hinter dem Tore die heilige Säule mit dem Gefäss. Vor diesem Komplex ein Betender, weiter links weibliche Gestalten, rechts eine Statue auf einer Basis.

Dieselben einfachen Elemente werden aber mit ägyptisierenden Typen der Gräberlandschaft verbunden, so Mus. 9495: heiliges Tor und das uns aus den Farnesinastucken bekannte Gebäude mit nach vorne geneigtem Dache und gitterartigem Oberbau, sagen wir der Gitterturm, vgl. Mus. n. 9492 (beide auf rotem Grund). Sehr beliebt wird in den sakralen Landschaften des vierten Stils der Typus einer kleinen, meist auf einem *Podium* stehenden *aedicula* mit Antenfenster. Fast keine Landschaft mit und ohne ägyptisierende Elemente übergeht diesen Typus. Das Tempelchen erfährt auch eine Reihe kleiner Modifikationen (z. B. im Dach, das vorne weiter vorgerückt sein kann oder nicht, in der Fassade u. s. w.), auf die ich aber hier nicht eingehen kann. Es wird sich lohnen, einige der schönsten Landschaften mit diesem Tempelchen als Hauptmotiv vorzuführen.

2. Mus. n. 9414 — Pitt. di Ercol. I S. 135 u. 261 — blauer Hintergrund, Naturfarben; **Abb. 49** zu S. 82 Wir sehen eine heilige Umfriedung mit Bronzestatuen auf dem Rande, darin ein mächtiger Baum. Neben diesem Baumheiligtum ein Tempelchen, gesehen wie gewöhnlich von der rechten Vorderecke. Es ist ein Antentempel auf einem Podium, auf das vorne eine Treppe hinaufführt. An der Ante das gewöhnliche Fenster, z. T. vergittert. Das Dach springt ziemlich weit vor. Rechts ein bronzener Dreifuss auf einer Basis. Weiter sieht man das Meer, darin eine Insel, auf derselben eine Porticus und andere Gebäude. Noch weiter im Hintergrunde der Strand mit einer Porticus, hinter den Säulenhallen andere Gebäude am Abhange eines Berges. Wir haben also hier vor uns eine typische Vereinigung der sakralen mit der Villenlandschaft, mit Vorwiegen des ersteren Elements.

3. Reizend sind die öfters publizierten kleinen Landschaften aus dem weissen Zimmer der Casa della fontana piccola (vorne beim Atrium links vom Eingange) auf weissem Hintergrund, ohne Umrahmung, besonders die der rechten Wand (1).

Interessant ist hier die rein italische Gegend mit italischen Bäumen. Ein leicht gewelltes Terrain, hinten ein Hügel, eine Platane, eine Zypresse, Gebüsch. Das Hauptgebäude ist ein kleines Tempelchen in antis; die zwei Säulen der Front tragen einen Bogen; links neben dem Tempelchen eine ähnliche Aedicula, rechts ein heiliger Bezirk, wo die schon erwähnte Platane wächst, vor der Umfriedung wieder eine ganz kleine Aedicula, vielleicht ein Kindergrabmonument, wie wir sie aus Pompei kennen. In diesem Bilde bemerken wir also keine ägyptisierenden Elemente, dagegen besteht das Gegenstück dazu aus lauter solchen. Die Kombination ist charakteristisch.

4. Künstlerisch ganz hervorragend ist das kleine Bild aus dem Mus. n. 9419, **Abb. 50** zu S. 84 ebenfalls auf weissem Grunde (Herculanum, Br. 0,61 H. 0,34, vgl. ähnliche Typen Pitt. di Erc. I S. 127 und 133). Die Elemente sind die üblichen: die kleine Aedicula auf einem Felsvorsprung mit den grossen Fenstern neben den Anten, hinter ihr ein ummauerter Garten, in dem ein Balaster steht, rechts vorne eine Säule mit einem Dreifuss darauf; gemeint ist wahrscheinlich eher ein Grab als ein sakraler Bezirk.

In den Tempelbildern kann man eigentlich kaum unterscheiden, ob sie ägyptisierende Elemente enthalten oder nicht, so allgemein ist ihre Architektur gehalten, so wenig charakteristisch sind die Einzelheiten. Kombiniert wird das Tempelchen mit ägyptischen Elementen z. B. Mus. n. 9403; 9425; 9515; 9487 und noch oft. Interessant ist ein Detail in einem Bildchen aus dem Museum:

5. n. 9497, Br. 0,35 H. 0,23. Das Zentrum bildet hier die gewöhnliche Aedicula mit weit vorspringendem Dach. An ihre hintere Wand stösst eine Mauer mit zwei Löwenköpfen, aus denen Wasser in einen davor stehenden Behälter fliesst. Das Motiv erinnert an das Aktaionbild oben S. 45. Doch die Zusammen-

(1) S. Gell, Pompeiana S. 13 (Vignette), vgl. Presuhn II tav. IX.

Abb. 50. Pompeji (Neapel 9419).

Abb. 51. Pompeji, strada degli Augustali (Woermann).

stellung mit dem Tempelchen möchte ich lieber als die gewöhnliche Verbindung einer Quelle mit einem Grabe erklären, was wir nicht nur in Aegypten kennen (1).

Sehr interessant ist das Fortleben mancher aus den Bildern III. Stils bekannter Typen. Ueber die *Schola* oder das *Sigma* war schon oben die Rede. Im Anschluss an die runden und halbrunden Umfriedungen, welche öfters als ganze Gebäude erscheinen, scheint sich aber auch die *rechteckige Umfriedung* zu einem reichen Gebäudetypus entwickelt zu haben. Ich wüsste zwei Beispiele.

6) Ein Bild, das ich nach der Pause Woermanns und einer farbigen Kopie im Institut kenne, aus Pompei, Str. degli Augustali; **Abb. 51** zu S. 84. Auf einem Felsvorsprung steht eine quadratische Umfriedung. Die Seitenwände sind von hohen, engen Schlitzfenstern durchbrochen, in der Front zwei korinthische Säulen, die wohl den Eingang einfassen, zu dem eine Treppe führt. Die Umfriedung steht auf einem Podium, das vorn eine Freitreppe mit Treppenwangen hat. Auf den Enden dieser Wangen steht je eine Statue, auf den Vorderecken der Umfriedung je ein geflügelter Greif, in der Umfriedung wächst ein mächtiger Baum. Rings um das Heiligtum allgemein gehaltene, nicht charakteristische Fensteraediculae. Ähnlich ist der Bau auf der Landschaft Gell and Gandy, Pompeiana pl. 61 (oben **Abb. 48**); ich weiss nur nicht, ob der Zeichnung zu trauen ist. Hier ist der Bau mit einem der oben schon erwähnten typischen Galleriebauten verbunden.

Aehnliche viersäulige Pavillons (2) kennen wir schon und werden sie noch auf den Schreiber'schen Reliefs treffen, dort ebenfalls mit einem Baume verbunden.

Häufig ist die oben beschriebene *Umfriedung* einer heiligen Säule, bei der die Seiten der Basis und des Epistyls konkav eingezogen sind.

7. Museum n. 9423 Br. 0,83 H. 0,65, brauner Hintergrund; **Abb. 52** zu S. 86. Ausser zwei bekannten Typen (Tempelchen und der cylindrische Bau mit einem mit ihm nicht verbundenen Pro-

(1) S. darüber für das hellenistische Aegypten Schreiber in Sieglins Expedition I S. 218 ff.; für die griechische Welt meinen und Schkorpils Aufsatz in den Izvestija archeologičeskoj Kommissii Lief. 37 S. 14 ff.

(2) Vgl. noch Mus. n. 9463 und 9410.

pylon vorne) sehen wir eine dreisäulige Umfriedung um eine höhere Säule mit Epithem; hinten ein Baum. Aehnlich n. 9476 auf gelbem Hintergrund (H. 0,34 Br. 0,27), wo die Umfriedung durch eine Schranke mit einem Tempelchen verbunden ist, auf jeder ihrer Säulen steht eine Vase; die Säule in der Mitte fehlt. Eine mittlere Säule, mit einem grossen Bronzegefäss darauf, in einer Umfriedung derselben Form, hat das Rundbild n. 9408 links unten.

8. Eine Variante bietet Mus. n. 9488 Br. 0,34 H. 0,23, blauer Hintergrund. **Abb. 53** zu S. 86. An einem Wasserlauf, über den eine Brücke geht, stehen auf einem Felsen drei Säulen

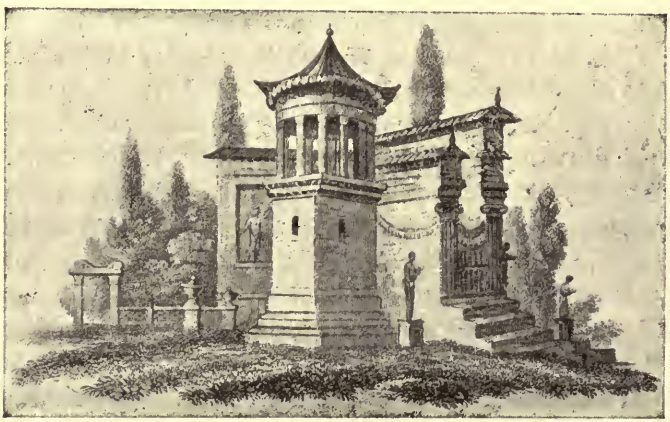


Abb. 54. — Pompeji, Gell, Pompeiana I, 12.

auf der oben schon beschriebenen dreiseitig konkaven Basis: darin wächst ein grosser Baum. Hinter dem Felsen eine Wiese, wo Rinder weiden. Vorne eine Herme mit zwei Fackeln in den Händen. Auf der Brücke eine Ziege und ein Mann. Links in der Felsen des Hintergrundes ein Tempel. Das Bild schliesst sich also an die Bilder III. Stils an.

Beliebt ist auch das *runde Gebäude* mit Säulenoberbau, so im Mus. n. 9470 und besonders schön Gell, Pompeiana I 12; **Abb. 54.** Russ. Ausg. Abb. 12. Die doppelte Mauer hinter der Aedicula mit einem Gang in der Mitte scheint richtig gezeichnet zu sein, wie der Vergleich mit der kleinen, oben schon bespro-

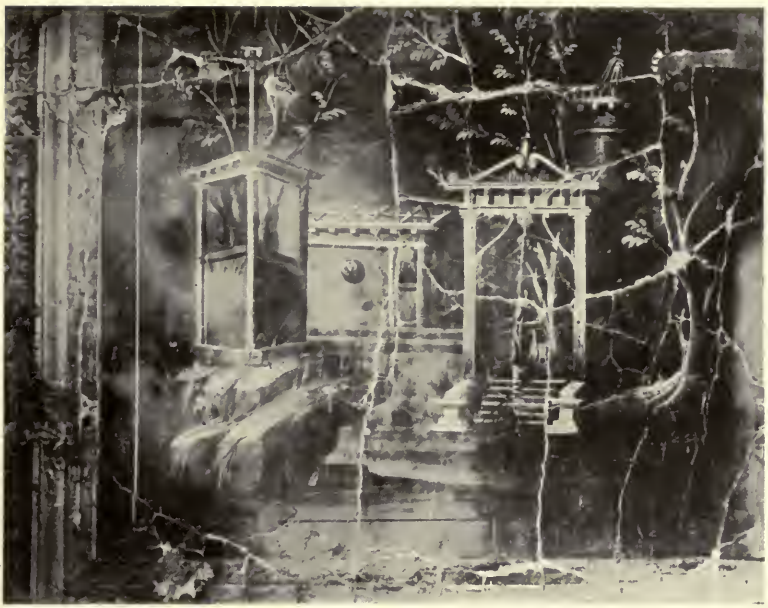


Abb. 52. Neapel 9423.

Abb. 53. Neapel 9488.

Abb. 55. Neapel 9418.

chenen Landschaft aus der Casa della Fontana Piccola zeigt. Was sie bedeutet, weiss ich nicht.

Wir sehen also, dass die sakrale Landschaft des dritten Stils keineswegs abgestorben ist, ihre Motive leben weiter und verbinden sich öfters mit den hellenistisch-ägyptischen Bautypen der Pygmaeenlandschaft. Ganz im Geiste des dritten Stils sind auch einige Darstellungen von Ruinen: so sehen wir auf dem Bild Mus. n. 9405 auf rotem Hintergrund eine hohe verfallene runde Umfriedung mit einer heiligen Säule in der Mitte, eine verfallene Festung auf dem Bilde Mus. n. 9540 (Pitt. di Erc. II, Tav. LIII, p. 285 unten.). Dem Motiv der Ruine werden wir unten bei der Besprechung der Schreiber'schen Reliefs noch begegnen.

Zum Schluss hebe ich noch eine reizende Landschaft hervor, die in den dritten Stil zu gehören scheint, nur in den Maassen nicht mit den dort üblichen Bildern übereinstimmt.

9. Mus. n. 9418, Pompei. H. 0,50 Br. 0,49. Pitt. di Erc. II 251 tav. XLV; Helbig 1564. **Abb. 55** zu S. 87. In Naturfarben gemalt. Wir stehen vor einem wilden felsigen Hintergrund, mit wenigen Bäumen. Auf den Bergen weiden Ziegen; ein Hirt, oder Hermes selbst, steht auf einem Felsen, auf einem anderen links eine Statue. Vorne auf einem bearbeiteten Felsvorsprung neben- und hintereinander zwei Syzygien von Säule und Pilaster, bekrönt mit Volutengiebeln. Der untere Teil der Oeffnung jeder Syzygie ist durch eine Schranke gesperrt. Hinter diesen heiligen Toren öffnet sich im Felsen eine breite, niedrige Tür, ebenfalls von einem Volutengiebel bekrönt und mit Guirlanden behängt. Zwischen dieser Tür und dem linken Tor wächst ein mächtiger Baum. Es ist kaum zu bezweifeln, dass wir vor dem Eingange entweder in eine heilige Grotte oder in ein Felsengrab stehen. Das zeigt auch der Hirt im Vordergrunde, der zur Grotte einen Bock, wohl als Opfertier, hinschiebt. Wer erinnert sich nicht sofort ähnlicher Landschaften in Griechenland und Kleinasien, vielleicht auch Italien, sicherlich aber nicht in Aegypten?

E) Grössere landschaftliche Kompositionen.

Wir wissen schon, dass die oben besprochenen, ornamentalen, kleinen Bilder nicht den ganzen Vorrat des IV. Stils an landschaftlichen Kompositionen bilden. Die Rückkehr zu den langen

Wegelandschaften der Friese und den weiten panoramaartigen Bildern der mittleren Wandteile des II. Stils ist für den IV. Stil besonders charakteristisch, und es ist lehrreich, diese Friese und Panoramen des vierten Stils mit denen des zweiten zu vergleichen. Ich fange mit den Friesen an.

An erster Stelle behandle ich als dem gelben Friese des Liviahauses nahe stehend zwei monochrome Friese des Neapler Museums auf gelbem Hintergrund.

1. Mus. n. 9489. Herculanum. (Pitt. di Erc. II S. 139 tav. XXIII unten; Woermann, Landschaft S. 349 n. 374. Br. 0,97 H. 0,28); **Abb. 56**. Russ. Ausg. Abb. 1. Der rechte Teil ist

Abb. 56. — Aus Herculanum in Neapel, Pitture di Ercolano II 139, Taf. 23 unten. (Gelb in Gelb).

jetzt stark zerstört, der linke verblasst, so dass ich lieber die gute Zeichnung aus den Pitt. di Erc. hier wiedergebe.

Zu beachten ist, dass wir wieder einen Weg vor uns haben, vielleicht einen Kreuzweg, da die Gebäude links anders orientiert sind, als in der Mitte des Frieses. Links steht eine Gruppe von sakralen oder Grabmonumenten, sicherlich ägyptisierend: ganz links der Grabbau in Form eines Altars mit spitzem Pavillondach, rechts der Galleriebau in Verbindung mit einer Porticus, dahinter Bäume. In der Mitte dicht daneben, aber anders orientiert, eine Villa des gewöhnlichen Typus auf einem Podium, zu dem Treppen hinaufführen, dem Wege mit ihrer geschlossenen Rückseite zugekehrt; auf den Ecken stehn turmartige Atrien, an der Fassade laufen Portiken hin. Rechts im Hintergrunde vielleicht ein Rundbau. Ziemlich belebte Staffage von sich in allen Richtungen bewegenden Menschen.

2. Mus. n. 9389, Herculanum. Schlecht erhalten. Pitt. di Erc. I S. 67 tav. XII nach einer Zeichnung Vannis, die wohl ziemlich ungenau ist, obwohl in den Details nicht kontrollierbar. Br. 1,64 H. 0,30. Vgl. Woermann, Landschaft S. 370. **Abb. 57.** Russ. Ausg. Abb. 2.

Wieder ein Weg, wie auch die Staffage zeigt (ein Mann, einen beladenen Esel treibend). Links sieht man die beiden Seiten des Weges: links steht wohl ein Baumheiligtum, verbunden mit einem der gewöhnlichen Turmgebäude, rechts eine Villa wie die der oben beschriebenen Landschaft, auf dreistufigem Podium. In

Abb. 57. — Aus Herculanum in Neapel, Pitture di Ercolano I 67, T. 12. (Gelb in Gelb).

der Mitte erheben sich auf einem Felsen zwei Grabgebäude: ein massiver Altarbau und der übliche Turm mit nach hinten geneigtem Dach. Daneben ein längliches, porticusartiges Gebäude. Die Gruppe der beiden Grabmonumente steht auf einer Wegkreuzung, wie vor dem Herculaner Tor in Pompei; der eine Weg kommt von links, der andere von rechts, sie vereinigen sich in der Mitte des Bildes. Das wird auch durch die Figuren verdeutlicht. Rechts von dem nach rechts gehenden Wege stehen wieder zwei Gebäude: das heilige Tor und ein ägyptisierender Turm.

Man sieht, unsere Friese stehen dem Palatinischen Fries nahe, und doch gibt es wieder Unterschiede. Die Behandlung ist weniger frei, die Staffage weniger belebt, das Ganze schablonenhaft. In der Typik der Architektur sehen wir eine Neuerung. Die sakralen Typen bleiben dieselben, mit dem Unterschiede, dass die Gräber, nicht die ländlichen Heiligtümer, wie in Rom, vorwiegen, und dass die Landschaften in dieser Hinsicht noch stärker ägyptisieren als früher; dagegen verschwinden die alexandrinischen Landhäuser, und ihre Stelle nehmen definitiv die Villen der ge-

wöhnlichen römisch-kampanischen Art ein. Man sieht, dass die Maler bestrebt sind, sich der Wirklichkeit Italiens zu nähern, soweit es ihnen der vorhandene Typenvorrat eben erlaubt, zu dem jetzt noch die Villa gehört.

Etwas prinzipiell Neues, demgegenüber diese kleinen Aenderungen unerheblich sind, bemerken wir auf zwei anderen, bis jetzt unbeachtet gebliebenen und wohl nie publizierten Friesen (ein drittes Stück ist so stark verblasst, dass darauf nichts mehr zu sehen ist). Beide Friese sind von einem violetten Streifen umrahmt, nach diesem Streifen kommt ein Stuckprofil. Weisser Grund, Erde blau, Wasser hellblau (1).

3. Mus. n. 9610 Br. 3,10 H. 0,58, **Tafel VI 2.** Wir haben nicht mehr einen Weg, sondern ein Panorama, nicht aus der Vogelperspektive, sondern von einem sehr hohen Punkte ausserhalb des Bildes aufgenommen, etwa wie in manchen Bildern dritten Stils. Die Mitte nimmt eine lang gestreckte Wasserfläche ein, deren beide Ufer zu sehen sind. Rechts ist der Fries sehr verblasst, dann folgt eine Podiumvilla des gewöhnlichen Typus, von der rechten Ecke gesehen, mit ihrer geschlossenen Seite dem Beschauer zugekehrt. Auf den vier Ecken hat sie je ein Atrium, in der Mitte der Hauptseite eine monumentale Giebeltür, zu der eine Treppe hinaufführt. Auf der Treppe, dem Podium und sonst überall stehen und gehen Menschen. Hinter den Portiken der Villa, wie gewöhnlich, hohe Bäume und eine Parkanlage. Die offene Seite mit dem Parke ist also dem Wasser zugekehrt.

Weiter sehen wir auf dem Ufer eine Statue auf hoher Basis, daneben Menschen und dann wiederum eine Villa, diesmal zweistöckig, als Sigma gebildet und sich auf den Beschauer hin öffnend. Die erste Etage ist eine auf Gewölben ruhende Basis Villae, zu der links eine hohe Treppe hinaufführt; rechts schneidet in die Basis ein hohes Portal ein, ein hoher Eingang ist auch der Mitte der Basis vorgebaut. Man sieht, dass sie Wohnräume enthielt. Der zweite Stock öffnet sich mit einer halbrunden Porticus auf eine Terrasse; in der Mitte steht ein grosses Portal. Rechts hinter der Porticus der zweiten Etage ein turmähnliches Atrium, in

(1) Jetzt in den oberen Sälen des Museums ausgestellt zusammen mit den Stuckfiguren aus Herculanum (Ruggiero, Storia d. scavi di Ercolano, S. 152). Vielleicht gehören die beiden Serien zusammen.

das wohl das oben beschriebene Portal der unteren Etage hineinführt. Ueberall Menschen. Etwas links vor dem Hauptportal eine Säule mit einer Statue darauf. Hinter der Villa eine Parkanlage. Links davon ist das Bild stark verblasst; man sieht aber auf dem Original eine zweibogige Steinbrücke und einen Tempel mit vier Säulen in der Front; die Seiteninterkolumnien sind mit Schranken geschlossen.

4. Mus. n. 9496 **Tafel VI, 1** Br. 2,10 H. 0,53. Rechts eine gewöhnliche Villa mit vier Atrien; ihr gegenüber auf dem anderen Ufer eine in das Wasser hineinreichende Porticus, ein Molo? An der Villa ist bemerkenswert, dass das Dach über der Porticus der Hauptfront flach ist und an der Gartenseite ein Gitter hat. Ueberall Menschen, im Wasser ein Kahn. Links vorne auf einem Felsen eine Basis, mit einem mächtigen Gefäss. Weiter links, dicht am Ufer, eine zweite *H*-Villa; auf die See geöffnet, ohne Besonderheiten; merkwürdig ist aber das vor der Villa links stehende Gebäude, ein dreistöckiger Rundbau auf einem dreistufigen Unterbau, basilikal, jeder Stock von einer Säulenhalle umgeben, über dem dritten Stock ein Pavillondach. Die Säulenhallen aller drei Etagen scheinen bis zur Mittelhöhe mit Brüstungen geschlossen zu sein; nur vorne öffnet sich in jeder Etage eine hohe Tür auf das flache Dach des tieferen Stockwerks. Die Terrasse des ersten Stockes hat ein Gitter am Rand. Es ist das erste Mal, dass wir ein dreistökkiges Rundgebäude treffen. Augenscheinlich ist es ein Pavillon mit breiten Terrassen, kleinen Porticus und runden Sälen in jeder Etage. Die Terrassen dienten wohl auch als Belvedere. Links schliesst sich an das Rundgebäude eine niedrige, durchbrochene Mauer, neben ihr eine Cypresse. Weiter links folgt eine sitzende Statue auf hoher Basis, daneben ein Baum, dann weiter links im Hintergrunde eine Mauer mit Türmen und vielleicht mit einem Säulenpropylaion.

An diesen Landschaften ist wichtig, dass wir zum ersten Male einen Fries beinahe ganz in Naturfarben gemalt antreffen; dann, dass wir es nicht mehr mit einer Wegelandschaft zu tun haben, sondern mit einem Prospekt oder besser mit dem Panorama einer Strandlandschaft. Wenn wir nun die Typen in Betracht ziehen, so bemerken wir, dass von ägyptisierenden Bauten keine Spur zu sehen ist, ebenso wie auf den Esquilinischen Landschaften,

der Typenvorrat vielmehr aus rein sakralen Monumenten und aus Villen besteht. Von den Esquilinlandschaften unterscheiden sich aber unsere Friese auch wieder ziemlich stark. Es ist zwar dieselbe Malart und auch derselbe Standpunkt des Malers, aber die Landschaft ist eine andere, ruhigere, zivilisiertere, und zwar ist es eine Architekturlandschaft; wichtig ist, dass keine ägyptisierenden Architekturtypen, sondern fast nur Villen vorkommen. Das zeigt, dass die Villenlandschaft, die, wie oben gesagt, von den Landschaften des esquilinischen Typus und den sich daraus entwickelnden Landschaften III. Stils stark abhängig war, im Anschluss an dieselben auch in Friesen und in grossen landschaftlichen Kompositionen erschien (1).

Abb. 58. — Pitture di Ercolano I 243, Taf. 46.

Doch bald drangen in diese Kompositionen einerseits ägyptische Typen ein, andererseits bemächtigte sich die ägyptisierende Landschaft der neuen Darstellungsweise. Das bezeugen zwei interessante Landschaften:

5. Mus. Neapel. Aus Herculanum Br. 1,37 H. 0,70. Mehrmals publiziert, Pitt. di Erc. I. S. 243 tav. XLVI; Helbig n. 1581. Russ. Ausg. Abb. 3. **Abb. 58.** Hier sind die beiden Ufer sehr ausgeführt:

(1) Lohnend ist, diese Friese mit den Friesen des Tablinums der Casa dei Dioscuri zu vergleichen; Helbig n. 1560 und 1565; Zahn II 23 (die ganze Wanddekoration). Hier ist der Fries noch ganz in den Traditionen des landschaftlich-mythologischen Bildes II. und III. Stils, also des esquilinischen Frieses und der Zentralbilder III. Stils gehalten. Viel landschaftliche, wenig architektonische Elemente. Die Figuren haben aber nicht mehr den illusionistischen Stil der Esquilinslandschaften und der Landschaften des dritten Stils.

das rechte flach mit dem Sacellum oder Grabbau und dem daran anschliessenden Garten, das linke weit hinggezogen, gebirgig mit allerlei Gebäuden: rechts gewöhnliche Villa, daneben ein grosser Rundbau mit Flachkuppel. Die Meerbucht in der Mitte ist mit leichten Kriegsschiffen gefüllt, wie auf den Esquilinlandschaften und den ähnlichen pompejanischen Seeveduten. Wir haben also ein Panorama vor uns, eine weitere Entwicklung dessen, was wir an den soeben beschriebenen Friesen beobachteten. Die sakrale, leicht ägyptisierende Typik hat sich hier zu der Villentypik gesellt.

6. Es ist interessant, im Anschluss daran ein kleines, wenig beachtetes Bildchen aus dem Ariadnehaus zu betrachten, im Peristyl, wo das Bild mit dem Amorettenverkauf ist. Es ist rein dekorativ und flüchtig in Naturfarben ausgeführt. Wir haben vor uns zwei Ufer eines Flusses oder Kanals. Auf beiden Ufern eine Reihe von Gebäuden, alle der sakral-alexandrinischen Art. So links: Haus und Garten, Tempelchen mit Antenfenster, heiliger Pfeiler im heiligen Bezirke, hinten eine Stadtmauer; rechts: Grabmal, Tempelchen, Portikus, noch zwei Tempelchen und ein unbestimmtes Gebäude; rechts in der Ecke eine Säule und ein Baum.

Noch wichtiger als die angeführten Beispiele wären zwei grosse panoramaartige Friese aus dem Museum (n. 9426 u. 9411), wenn sie nur nicht in so heillosem Zustande und nicht so unklar aus vielen Bruchstücken zusammengeklebt wären. Hier hätten wir nicht nur eine reiche Architektur, sondern auch eine belebte und mannigfaltige Staffage. So wie sie sind, lassen sich aber die Friese weder abbilden noch beschreiben. Russ. Ausg. T. IX, 1.

Unsere Panoramabilder mit ihrem architektonischen Reichtum, der freien Landschaft fast aus Vogelperspektive und den grossen, sich auf mehrere Meter hinziehenden Kompositionen erinnern unwillkürlich an die Bosporusbilder des Philostratos (Philostr. Imag. I 12, 13). Alle die bei Philostratos vorkommenden Elemente haben wir hier und brauchen nicht christliche Mosaiken zu verwenden, um seine Beschreibung anschaulich zu machen (s. Wickhoff, Wiener Genesis S. 85 ff).

Dieselbe Manier, die wir auf den Friesen trafen, herrscht auch teilweise in den Panoramen und den grossen, ganze Wandflächen füllenden Bildern vierten Stils, wie in den Häusern della caccia

und della Fontana piccola. Die ganze Zusammensetzung der Dekoration des Gartens oder Peristyls im letzteren Hause ist so lehrreich, dass ich sie hier am Schlusse des Kapitels beschreiben will, obwohl man eine Beschreibung schon bei Helbig und Woermann (Landschaft S. 382 ff.) findet (1).

Bei der Beschreibung jedes einzelnen Bildes kann ich mich kurz fassen, da wir lauter bekannte Typen treffen werden.

7. Casa della Fontana Piccola. Peristyl, l. Wand. Br. 4,21 m, Höhe unbestimmbar, da der Stuck oben abgebrochen ist; **Tafel IX.** (S. Helbig n. 1572 vgl. 1572 *b*; Woermann, Landschaft S. 376 vgl. 355 n. 382; Gusman, Pompei S. 421. Russ. Ausg. T. X, 1. Aeltere Abbildungen verzeichnet bei Helbig). Grosse Villenanlagen an einem Seehafen. Auf dem rechten Ufer zieht sich zuerst eine halbrunde, mit einem Turm endigende Mauer hin; der Turm steht auf einer Insel, die hohe Mauer teilweise im Wasser, eine Meerenge überquerend, sie ist also ein Molo. An diesen Molo schliesst sich eine das Halbrund vollendende Porticusanlage, wie auf dem oben publizierten Bilde und auf Brioni grande. Sigmenartig umfasst diese ganze Anlage den Hafen und endigt bei einem ins Wasser hineingehenden Villencorpus. Dies ist zweistöckig, im Unterbau, resp. ersten Stock sind grosse quadratische Fenster, dann folgt eine Säulenfront und über den Ecken Atrien, also eine gewöhnliche *Π*-Villa. Links vom Sigma zuerst ein Inselchen, mit dem Strande durch eine Brücke verbunden, darauf eine Gartenanlage und zwei uns schon bekannte Gebäude, Cylinderbauten mit Flachkuppel und eine Porticus. Links am Ufer vorne ein Tempel auf einem besonderen Podium und dann eine ⊓ - Villa mit einer grasbewachsenen Terrasse, an deren Rande Pflanzen stehn; hinter der Villa eine Parkanlage. Die rechte Seitenportikus der Villa schliesst sich an einen zweistöckigen Wohnbau an, mit einer Tür in der Front und einem Fenster in der oberen Etage. Die Villa steht auf einer Halbinsel; rechts an der Spitze dieser Halbinsel erhebt sich eine Kapelle mit einer Art Propylon und einem grossen Antenfenster. Links im Hintergrunde nach dem anderen Ufer der Bucht zu noch

(1) Andere Beispiele einer ähnlichen Dekoration sind schon oben angeführt worden; vgl. Woermann a. a. O. S. 355 ff. Die grössten Landschaften nach den Landschaften der Casa della fontana piccola sind, wie gesagt, die schlecht erhaltenen der Casa della Caccia; Helbig n. 1555.

eine Π - Villa. In der See sieht man Kähne, am Ufer überall Menschen; die Staffage: opfernde Frauen, Bauern und Reisende, ist genügend bekannt. Wir haben also eine typische Villenlandschaft vor uns, nur etwas breiter als grosses Panorama ausgeführt (1).

8) Links anschliessend. Br. 2, 16. Helbig n. 1563. Braucht nicht näher beschrieben zu werden. Eine Gruppe sakraler Gebäude der gewöhnlichen Art: zwei cylindrische Gebäude, eines tholosartig, soweit erhalten zweistöckig, mit Halbsäulen, das andere glatt, turmartig, mit flacher Kuppel. An das letztere anschliessend eine Portikus (2).

9) Das bekannte Bild mit der Villa rustica Helbig n. 1561; vgl. die Replik im Hause des Inachos und der Jo Helbig 1562; Woermann Landschaft 371; die älteren Abbildungen bei Helbig a. a. O. Niccolini, Le case etc. I, 1 tav. IV. Br. 2, 44. **Tafel XI, 1.** Ich will hier die Beschreibungen Woermanns und Helbigs nicht wiederholen, und mache nur auf einige Punkte aufmerksam, die mich überzeugten, dass wir eine grosse Replik des alexandrinischen Typus, Haus und Garten, vor uns haben. Charakteristisch sind zuerst: die turmartige Form des Hauptgebäudes und die des Fensters, dann die Grösse der zwei Tore des Hofes (rechts dicht am Hause und links im Hintergrund), wobei noch auf beiden die für Aegypten charakteristischen leichten pavillonartigen Aufsätze zu sehen sind; (das Epithem des abnehmenden Mondes auf dem ersten Tor zeugt weder für noch gegen den ägyptischen Charakter); weiter der Anbau an der Vorderwand des Hauses (3) mit seinem leichten, auf der

(1) Aehnlich breit angelegt sind die Villenlandschaften auf der Brüstung des Peristyls der Casa dei Gladiatori (V 5, 3), vgl. Mau, Röm. Mitt. XVI (1901) S. 292.

(2) Dieselbe Gruppe zweimal auf den Bildern aus der Casa della Caccia — Zahn III Taf. 48 und II Taf. 60. Es ist zu bedauern, dass die Landschaften dieses Hauses schlecht erhalten sind, so dass man öfters schwankt, was für ein Gebäude man vor sich hat; sie scheinen neue Motive geboten zu haben, so die Darstellung eines Weinberges im Anschluss an villenartige Gebäude. Interessant ist auch, dass hier wie auf manchen Friesen nicht einzelne Bilder vorliegen, wie im Hause der fontana piccola, sondern eine Reihe von sakralen und Villenmotiven verschmelzen.

(3) Solche Dächer oder Schirme sind, wie wir gesehen haben, für die ägyptisierende Architektur charakteristisch. S. oben S. 69-78. 80 Abb. 46 Taf. X; vgl. den Grabbau Gell, Pompeiana I 27, wo wir sowohl das charakteristische Dach über der oberen Terrasse, wie den Schirm über dem Fenster treffen.

vorgebauten Mauer ruhenden Dache, das von einem umgitterten Balkon ausgeht (1). Charakteristisch sind auch noch die Bäume im Hofe, besonders die jungen Palmen, die wohl hinter der Mauer des Anbaus wachsend zu denken sind. Die Staffage ist neutral; nur einige sich vor dem Tor unterhaltende Hausfrauen. Die angeführten Tatsachen in ihrer Gesamtheit scheinen darzutun, dass wir es hier wirklich mit dem alexandrinischen Motiv zu tun haben, das ja auch für die Pygmäenlandschaft charakteristisch ist.

10) An das vorige Bild anschliessend, nur den oberen Teil der Wand ausfüllend. Helbig n. 1557. Russ. Ausg. T. X, 2. Eine der gewöhnlichen Wegelandschaften sakralen Charakters. Der Weg geht in die Tiefe des Bildes quer hinauf; auf ihm sieht man von hinten einen auf einem weissen Esel reitenden Mann, dem ein Molosserhund nachläuft. Links steht ein grosses Grabmal, ein Galleriebau auf Podium mit einem aediculaartigen Anbau, ohne Tür, nur mit grossen Fenstern; links anschliessend eine rechtwinkelig umbrechende Mauer mit grossen Oeffnungen. Rechts vom Wege eine Aedicula mit einer Götterstatue darin und daneben ein Baum.

11) Helbig n. 1572 *c*. Eine den oberen Teil der Wand füllende Landschaft, fast ganz zerstört, Seestrand mit Villen und Portiken.

Es ist lehrreich, wie in den beschriebenen Bildern verschiedene Motive sich begegnen und kreuzen: einerseits das Panorama, die Wegelandschaft, das sakrale oder dem täglichen Leben entnommene Bild, andererseits die Motive der Villen- und See- resp. Hafenlandschaft, die sakralen und nicht sakralen alexandrinischen Motive, zum Teil auch die gewöhnlichen sakralen Motive der nicht ägyptisierenden Landschaft; am schwächsten vertreten sind diese letzteren, so dass unsere Bilder sicher nicht an die grossen Centralbilder des III. Stils anschliessen.

(1) Sehr ähnlich und zugleich an das Bild in der Casa di Apolline erinnernd ist die grosse Landschaft aus dem Dioskurenhause, Helbig n. 1556, mit dem Grabmal in der Mitte. Die zwei Amphoren auf dem Dach der Vorhalle erinnern an ähnliche Motive in den Villendarstellungen der Alexandrinerlandschaften und stehen hier wohl im Zusammenhange mit der grossen Rolle, die in Aegypten das Wasser im Totenkult spielte. S. Schreiber in Sieglins Expedition I S. 218 ff. bes. aber die ägyptischen Stelen aus römischer Zeit, Edgar, Cat. du Musée du Caire Gr. sculpture pl. XX f. und Introd. S. XII; Maspero Arch. ég. 2. Aufl. S. 116, auch Schröder, Bonn. Jahrb. H. 108 S. 54.

IV.

Die Bautypen der roemisch-pompejanischen Landschaften in der hellenistischen und griechischen Kunst.

Die oben gegebene Analyse der Architekturen der römisch-kampanischen Landschaften hat bereits manches gelehrt. Zuerst, dass man für den Hintergrund der figürlichen Darstellungen sich mit wenigen Typen begnügte; abgesehen von zeitweiligen Erweiterungen des Vorrats im III. Stil, bleiben es hauptsächlich folgende: der heilige Bezirk, der Tempel, die im Hintergrunde liegende Stadt, die heilige Säule, der Dreifuss oder Pilaster mit und ohne Epithem.

Dann sahen wir, dass auch die Bautypen der als Centralbilder erscheinenden Landschaften II. und III. Stils vorwiegend sakral sind und in ziemlich beschränkter Auswahl erscheinen: heiliger Baum, heilige Säule oder Pilaster, meistens mit Epithem, heiliges Bild, heiliges Tor, heiliger Baluster, alles öfters in einer runden, halbrunden, quadratischen, offenen oder geschlossenen Umfriedung einfacher oder komplizierterer Art; dann allerlei Aediculae, meist rund, aber auch rechtwinklig, in der Regel leichte Säulenbauten. Dazu gesellen sich, aber erst spät und spärlich, Portiken und öfters mit ihnen vereinigt, flach gewölbte cylindrische Kuppelbauten. Diese Bilder sind durchweg sakral und haben nur sakrale und idyllische Staffage.

Reicher und komplizierter werden die Bautypen in der grossen Landschaftsmalerei der Friese und mittleren Wandteile zweiten Stils. Was neu hinzukommt, sind zuerst mannigfaltige Portikusanlagen, nur selten bestimmter charakterisiert, dann verschiedenartige Tempel, — durchaus als Tempel, nicht als Aediculae charakterisiert —, endlich eine Reihe Bautypen, die sich als alexandrinisch-ägyptisch erwiesen. Echt Italisches erscheint nicht. Höchstens könnte man als italisch das häufige Auftreten des Podiumtempels und der Bogenbrücken deuten wollen; doch wird es vorsichtiger sein, im Urteil darüber noch zurückzuhalten, denn auch ausserhalb Italiens sind Podiumtempel und Bogenbauten mehrfach nachge-

wiesen (1) und für Brücken ist der Bogen ebenso natürlich, wie für Tore und ähnliche Bauten. Deshalb wage ich auch nicht, den Bogen mit der Statue auf den Bildern der schwarzen Wand im Farnesinahause als italisch in Anspruch zu nehmen, ebenso wenig wie ich für seinen alexandrinischen Ursprung eingetreten wäre. Sicher Italisches kommt erst im III (und IV) Stil in die Landschaft hinein. Es sind die italischen Villen, die mächtig in die Bautypik eingreifen, sie aber durchaus nicht beherrschen. Italisch erschien uns endlich auch die allmähliche Veränderung der Staffage. Noch in den grossen Kompositionen des II. Stils durchaus sakral idyllisch, erhält sie allmählich einen flacheren Charakter, mit meistens unbestimmten Figuren.

Im IV. Stil bekommen wir dann ein buntes Gemisch von Bautypen, das sich aber leicht in drei Gruppen scheiden lässt: die Motive der reinen Sakrallandschaft, worin nichts Alexandrinisch-Aegyptisches zu finden ist, die Motive, die aus Alexandrien gekommen sind und sich auch in den Pygmäenlandschaften finden und endlich die italischen Villen.

Diese Scheidung der Landschaften nach Architekturtypen geht mit einer ähnlichen Scheidung rein koloristischer Art Hand in Hand. Die Sakrallandschaft bleibt fast immer, sogar im IV. Stil streng an monochrome Darstellung auf neutralem Grunde gebunden, obwohl Ausnahmen in den grossen Bildern des II. und III. Stils, und besonders in den dekorativen des IV. öfters vorkommen. Man könnte sogar sagen, dass die sakralen Landschaften III. Stils in dieser Hinsicht charakteristischer sind, als die grossen Bilder II. Stils. Monochrom sind auch noch die Friese und grossen Bildflächen des II. Stils, und sie bleiben es (wenigstens die Friese) im IV. Stil. Dagegen findet sich die Darstellung in

(1) S. Michaelis, Röm. Mitt., 1899, S. 193 ff.; Springer-Michaelis, Kunstgesch. I (6), S. 315, vgl. Marquand, Greek archit. S. 59 (Tempel der Despoina in Lykosura). Ueber die italischen Podiumtempel s. Delbrück, Das Capitolium von Signia, Rom 1903, S. 20 ff. Er weist darauf hin, dass das Podium und zwar zuweilen ein dreifaches, auch in Griechenland für Grabtempel gewöhnlich ist, vgl. in Italien die Tempel von Rusellae und Tarquinii. S. oben über das Doppelpodium des einen Tempels des Palatinischen gelben Frieses, S. 19; der Anbau an diesem Tempel findet seine Parallele in Lusoi; (Arkadien), Reichel und Wilhelm, Oest. Jahresh. IV S. 1 ff.

natürlichen Farben, mit Licht und Luft, zuerst auf den grossen Bildern des II. Stils und auf einigen Friesen, welche nicht den Architekturlandschaften zuzuzählen sind (die Odysseelandschaften); diese Errungenschaft halten die Bilder des III. Stils mit Ausnahme der rein sakralen Landschaft fest und entwickeln sie in einer Gattung der mythologischen Bilder — den Bildern mit mythologischer Staffage — mächtig weiter. Auch ein Teil der grossen Landschaftsbilder III. Stils — die, welche von den Prospekten abhängig sind — folgt nach, und vollständig in diesen Bahnen steht die Villenlandschaft mit Seehintergrund. Der IV. Stil wird wieder konservativer: er schränkt die Landschaft auf den grossen Bildern ein, behält für viele Sakralbilder die Oligochromie auf neutralem Grunde bei, malt auch manche Friese monochrom. Doch die meisten ornamentalen Bilder, besonders die grossen, Wände füllenden Kompositionen bleiben den Traditionen der Villenlandschaft treu.

Es stellen sich damit in Bezug auf die Bautypen und auf die künstlerische Behandlung als besonders streng, ich möchte sagen als archaistisch, vor allem die grossen sakralen Bilder des III. Stils heraus. Freier in der Behandlung, aber ebenso typenarm sind die zentralen Bilder II. Stils. Reicher in den Typen, meisterhaft in der illusionistischen Manier, aber streng in den Farben und in der Perspektive sind die Architekturlandschaften des II. Stils, die als grosse Kompositionen auftreten. In Bezug auf die Typik bringen sie zu dem vorhandenen Vorrat, der bei ihnen in der Hauptsache derselbe bleibt wie in den grossen Sakralbildern, noch einen meistens ägyptischen Zuschuss bei. Eine Bereicherung der sakralen Typik findet seitdem nicht mehr statt. Höchstens könnte man eine weitere Durchsetzung mit ägyptischen Elementen in den Zeiten des IV. Stils annehmen; die ägyptischen Bautypen scheinen in dieser Zeit teilweise durch Vermittlung der rein alexandrinisch-ägyptischen Pygmäenlandschaft in die Typik der sakralen Landschaft ziemlich tief eingedrungen zu sein. Die vorhandenen Typen werden reicher und komplizierter, aber bleiben doch dieselben. Nur die Villenlandschaft zeitigt immer neue, reichere Bildungen.

Dieser Tatbestand fordert eine Erklärung. Zuerst fragt es sich, wo die Bautypen der sakralen Bilder, die den Grundstock

für die spätere Entwicklung abgeben, gebildet wurden. Sind sie in allen Stücken neu oder existierten sie in der Kunst, hauptsächlich in der Malerei, schon vor dem zweiten Stil, wo wir sie zuerst treffen? Falls sie früher nachzuweisen sind, so fragt sich, ob sie schon selbständig erscheinen, oder nur den gleichgültigen, nicht als Landschaft gedachten Hintergrund für figürliche Darstellungen abgeben. Kurz gesagt, es fragt sich: ist die sakrale Landschaft, als solche älter als der zweite Stil, oder nicht?

Um darauf eine Antwort geben zu können, müssen wir zuerst die unseren Malereien verwandten Denkmäler durchmustern, um zu sehen, wann und wo die uns bekannten Bautypen zuerst mit rein landschaftlichen Motiven kombiniert wurden, d. h. die ersten Elemente der Architekturlandschaft auftreten; zu suchen haben wir natürlich nicht in der fernen Vergangenheit, woher keine Brücke zu den römisch-kampanischen Denkmälern führt, sondern in der nächsten Nähe des ersten Jahrhunderts v. Chr., welcher Zeit unsere ältesten Denkmäler angehören.

A. Die Denkmälerklasse, die unseren Landschaften am nächsten steht und öfters mit ihnen verglichen worden ist, sind die sogenannten hellenistischen Reliefbilder, die Schreiber ausgeschieden und in trefflichen Abbildungen publiziert hat. Obwohl ihre Datierung bekanntlich bestritten ist, lohnt es sich doch, sie in Bezug auf ihre landschaftlichen, hauptsächlich architektonischen Elemente mit den Malereien zu vergleichen. Es fällt dabei sofort eine weitreichende Aehnlichkeit auf. Erstens ist im allgemeinen hervorzuheben, dass die Typik aller Schreiberschen Reliefs — der kleinen Landschaften wie der mythologischen Bilder — mit verschwindend wenigen Ausnahmen rein sakral ist. Wohngebäude treten nur selten auf, es wiegen vielmehr Heiligtümer verschiedenster Art vor. Zweitens sind die Figuren, wenn die Bilder nicht mythologischen Inhalt haben, meistens idyllische Staffage mit Vorliebe für Tiere. Drittens spielen unter den Heiligtümern die wichtigere Rolle nicht die grossen Tempel, sondern die der Natur näher stehenden Typen: der heilige Baum, dann die heilige Säule, der heilige Baluster, das heilige Tor, besonders in den rein landschaftlichen Bildern. Die Gegend ist überall das felsige Terrain der griechischen Landschaften; die Bäume sind nur ganz selten exotisch.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen gehe ich zu detaillierteren Vergleichen über, wobei ich die mythologischen Bilder mit landschaftlichem Hintergrunde vorläufig ausscheide, um sie später gesondert zu behandeln.

Vorauszuschicken ist aber noch eine Bemerkung. Es ist längst bekannt, dass die Schreiberschen Reliefs nicht einheitlich sind. Vor kurzem ist es Sieveking (1) gelungen, eine Reihe von Gruppen in dieser Masse festzustellen: eine ältere, deren Hauptvertreter das bekannte Dolonrelief ist, eine etwas jüngere, vertreten durch den Ritt durch die Nacht und das Neapler Schauspielerrelief und eine noch spätere, die in einer ganz anderen Manier arbeitet, indem sie in Marmor Wachs- oder Gipsmodelle reproduziert; in dieser letzteren gibt es wieder Unterabteilungen; ausschlaggebend ist dabei die Einsetzung entlehnter mythologischer oder Genreszenen in einen beliebigen landschaftlichen Hintergrund.

Die letzte Gruppe hält Sieveking für römisch, die Uebergangsgruppe für etwa kampanisch, die älteste für kleinasiatisch; der Zeit nach gehört die älteste Gruppe in das III. vorchristliche Jahrhundert, die jüngste in die ausgehende Republik und die erste Kaiserzeit, wo sich dann die Produkte der mittleren Kaiserzeit anschliessen.

Es ist erfreulich, dass diese stilistische Scheidung nach Gruppen durch die Untersuchung des landschaftlichen Hintergrundes und der dargestellten Architekturen bestätigt wird. Ob auch in Bezug auf die Zeit und Provenienz der Gruppen, ist eine weitere, später zu untersuchende Frage. Die Landschaft und die Architekturen der ersten Gruppe sind einfach und stimmen stilistisch und in der Typik mit den später zu besprechenden Weihreliefs und den Erzeugnissen der pergamenischen Reliefkeramik überein. Charakteristisch sind bei dieser Gruppe die Rolle und die Behandlung des Baumes und die meistens sakralen und dabei sehr einfachen Typen der in die Landschaft verteilten Bauwerke. Nicht weniger interessant ist der Hintergrund des Ikariosrelief, mit welchem der Hintergrund des Schauspielerreliefs im Lateran (2) zu ver-

(1) Sieveking in Brunn-Bruckmann's Denkmälern n. 621-630, bes. die Schlussbemerkungen zu der ganzen Serie.

(2) Sieveking a. a. O. n. 626. An seine Datierung des Reliefs kann ich nicht glauben. Auch mit Pfuhl stimme ich in der Deutung nicht überein (Jahrb. 1905, S. 153); der Vorgang, wie auf den samischen Reliefs, spielt nicht in, sondern vor dem Peribolos.

gleichen ist. Wie auf manchen der späteren ostgriechischen Grabreliefs haben wir hier eine Szene, die sich vor der Aussenseite eines Peribolos abspielt. Auf dem Ikariosrelief ist es ein Haus, auf dem Dichterrelief ein Heroon. Das erinnert gleich an einige pompejanische und römische Bilder des II. und III. Stils, wo, wie oben hervorgehoben ist, der Vorgang sich auch vor einem Peribolos abspielt. Diese Scenerie ist eine genaues Gegenstück zu den ebenso alten oder vielleicht noch älteren Bildern, deren Figuren sich innerhalb eines Raumes befinden.

Weniger charakteristisch ist die zweite sogenannte kampanische Gruppe. Besonders lehrreich ist die Behandlung der Bäume: wir finden schon Ansätze zur Herausarbeitung der einzelnen Blätter.

Nur die letzte der von Sieveking ausgeschiedenen Gruppen lässt sich im Detail mit unseren Landschaften vergleichen. Nur hier sehen wir in der Landschaft verteilte Architekturen, die für den Künstler fast ebenso wichtig sind, wie die Figuren. Es ist nun von Wichtigkeit festzustellen, an welche der oben unterschiedenen Gruppen der Landschaften sich die malerischen Reliefs anknüpfen lassen. Ich beginne mit den rein landschaftlichen Bildern.

Sie sind nicht sehr zahlreich und bilden bei weitem nicht die Mehrzahl der Reliefs. Für unsere Zwecke scheiden von der Zahl dieser Bilder noch aus zuerst die rein landschaftlichen Tierstücke ohne architektonischen Hintergrund (Schreiber Taf. I, II, LXXV, LXXVII, LXXVIII, CVIII, CIX), dann die Kabinettstücke mit Darstellungen von Masken und allerlei Gerät (Taf. LXVII, XCVIII-CI).

Es bleiben die sakral idyllischen Landschaften mit landschaftlich-architektonischem Hintergrunde. Besonders interessant ist eine Vergleichung zweier Reliefs aus dieser Serie — des Münchener Bauernreliefs und des Vatikanischen Reliefs mit dem eine Kuh tränkenden Bauer. Auf dem Münchener Bauernrelief [1], wie auf vielen der oben besprochenen Bilder, haben wir einen Weg vor uns, auf dem ein Mann eine Kuh treibt, gebückt unter dem Gewicht seines an dem geschulterten Stocke hängenden Gepäcks, mit einem gefüllten Korb in der anderen (rechten) Hand. Hinter ihm

[1] Schreiber Taf. LXXX; Furtwängler-Wolters, Glyptothek n. 455; Sieveking a. a. O. zu n. 627 *a* - 627 *b* Fig. 2.

neben dem Wege allerlei Gebäude, uns zur Genüge bekannt: eine zum Teil zerstörte heilige Umfriedung, oben mit Fenstern, in der ein Baluster steht; auf dem Baluster die vannus mystica, an ihn angebunden eine Fackel; links springt eine niedrige Mauer vor die Umfriedung vor; auf ihr steht ein Gefäss, auch ein Motiv, das uns bekannt ist; an die Mauer sind Fackeln und ein Thyrsos gelehnt. Rechts sehen wir ein heiliges Tor mit flacher Decke und einem Pavillondach, das von einem Pinienzapfen gekrönt ist. Das Tor steht nicht allein, von ihm geht eine Mauer nach rechts ab, wahrscheinlich ein Teil einer heiligen Umfriedung, die einen durch das Tor wachsenden Baum umgibt. Möglich ist aber auch, dass wir eine kurze Mauer mit Epithem vor uns haben; dann wäre das ein heiliges Tor einer uns bis jetzt nicht vorgekommenen Form, die aber auf anderen späteren römischen Reliefs wiederkehrt (1). Auf dem zweiten Plan, oben auf einem Felsen, steht eine kleine Antenaedicula, darin eine Priapherme; fast die ganze obere Hälfte der Seitenwand dieser Aedicula ist durch das grosses Fenster eingenommen, dem wir schon mehrfach begegnet sind.

Ganz ähnlich ist die Szenerie und die Stimmung des Vatikanischen Bauernreliefs (Schreiber Taf. LXXIX; Amelung, Die Skulpt. des Vat. Mus. II Sala d. an. n. 157) (2). Vorne links ein Baum, vor ihm ein Brunnen, aus dem eine Kuh säuft, daneben ein Bauer; im Hintergrunde rechts eine heilige Umfriedung, in der ein zweisäuliger ionischer Tempel steht. Und dennoch ist der

(1) S. das Fragment aus dem Thermenmuseum: Cultrera, Ausonia II 1907 S. 93 N. 9 Abb. 7. Es ist eine sakrale Landschaft, vorne eine viereckige Säule mit einem Skyphos darauf, links eine Heraklesherme mit dem Löwenfell, daneben ein Baum, der in ein heiliges Tor hineinwächst; dieses besteht aus zwei Säulen, die einen Bogen tragen. Oben hat der Bogen einen spitzen konischen Abschluss, eine Art von Zeltdach. Aehnlich das Relief in Genua, Palazzo bianco (Arndt-Amelung EV N. 1370, Bulle). Röm. Mitt. 1910 S. 298, Rizzo. Das Tor steht hier auf einem Podium und hat drei von korinthischen Pfeilern getragene Bögen; der mittlere Hauptbogen ist von einem Zeltdach gekrönt. Vor dem Tore eine sitzende Athena, neben ihr ein Satyrknabe, durch das Tor wächst ein Lorbeerbaum. Sicher hat man es mit einem richtigen Tore zu tun, nicht wie Bulle meinte mit der schlecht verkürzten Darstellung einer Baldachinädicula. Es ist lehrreich zu sehn, wie auf dies Tor die Entwickelung der Triumphbögen eingewirkt hat, es aber dabei doch seinen Typus als sakrales Gebäude behält. s. u. S. 132, 3.

(2) vgl. Sieveking, a. a. O. Zu n. 627a - 627b. Fig. 3.

Stil der beiden Denkmäler durchaus verschieden. Das zweite Relief, schliesst sich, wie Amelung und Sieveking hervorgehoben haben, eng an die oben ausgeschiedenen Reliefs des III. Jahrhunderts an; das Münchener Denkmal repräsentiert eine neue Gattung, deren Merkmale Wickhoff und Sieveking charakterisiert haben.

Neu ist der Stil, aber auch die Szenerie und die Architekturen. Obschon die beiden Bilder als idyllische Landschaften mit Staffage gedacht sind und auf beiden die Landschaft und die Architekturen mit den Figuren ein nicht zu trennendes Ganzes bilden (was gegen Sieveking zu betonen ist) (1), sind die Architekturen verschieden. Die Peribolosmauer des Vatikanischen Reliefs schliesst sich eng an das Ikariosrelief und manche Hintergründe der grossen pompejanischen Bilder an, wo ein Gebäude, und zwar seine Aussenmauer, als Hintergrund dient, von dem sich die Figuren abheben; das Münchener Relief behandelt die Landschaft und die Architekturen als selbständige Bestandteile des Bildes, das ein Stück Weges mit den anliegenden Monumenten darstellt; es schliesst sich also eng an die Landschaften des II. und III. Stiles an, wo die Figuren nur Staffage sind und die Landschaft die Hauptsache ist. Das äussert sich auch in der Auswahl der Architekturen: eine Aussenmauer als Hintergrund befriedigt nicht mehr, man wählt Monumente kleineren Formats, die in der Landschaft verteilt selbständig wirken konnten; besonders geeignet dazu waren die kleineren Monumente der sakral-idyllischen Landschaft des II. und III. Stils; die grossen, nur zum Teil sichtbaren Tempel mit ihrer Peribolosmauer liessen sich hingegen nicht gebrauchen.

Mit dem Münchener Relief sind einige andere zu vergleichen; so zuerst Schreiber Taf. CIII (ebenfalls in München, Antiquarium): ein kleiner Antentempel, aus Quadern gebaut, auf einem Podium, zu dem eine Treppe hinaufführt, vorne rechts ein cylindrischer brennender Altar, von dem eine Guirlande herabhängt, links ein Mauervorsprung mit einem Pilaster abgeschlossen, auf dem ein rundes Epithem liegt; hinter dem Tempelchen ein grosser Baum; am Giebel eine Guirlande. Vorne an dem Pilaster ein Wanderer (mit Hut!), der einen Kranz hinlegen will.

(1) Sieveking zu n. 626 bezeichnet die Szenerie des Münchener Reliefs als « beliebige aus dem festen Typenschatze der landschaftlichen Hintergründe ausgewählte Kulissenstücke ».

In denselben Zusammenhang gehören auch die Reliefs Schreiber Taf. LXX, LIV und LV.

Reicher als diese echte architektonische Landschaft entwickelt sich die Gattung von Reliefs, wo der Hintergrund durch ein grösseres von aussen gesehenes Gebäude eingenommen ist. Auf diese Gattung hat augenscheinlich auch die Prospektmalerei eingewirkt ebenso wie auf die Bilder, wo als Hintergrund ein Innenraum dient. Charakteristisch ist in dieser Hinsicht das Bruchstück aus dem Lateran (Schreiber Taf. LXXXVIII), das einen Tempelperibolos darstellt, mit dem Eingang auf dem Vorderplane. Das rechts zu sehende runde, mit Zeltdach gekrönte, oben von Bogenfenstern durchbrochene Gebäude findet sich ähnlich auf dem Bilde Sogliano 627, Guida 1261, wie überhaupt die ganze Scenerie dieses Bildes mit der des Reliefs stark übereinstimmt. Ueber das Bild vgl. Engelmann Zeitschr. f. bild. Kunst 1908, S. 319 und Rodenwaldt S. 82 ff. und weiter unten. Lehrreich ist auch Schreiber Taf. LXXXIX (nach dem Cod. Coburgensis), wo die für die Prospekte so charakteristische halbgeöffnete Tür erscheint.

Die beiden Abarten vereinigen sich, noch stark mit den Elementen der römisch-kampanischen Villenlandschaft durchsetzt, in dem bekannten Relief des Kapitolinischen Museums — Schreiber Taf. LXXIX (vgl. Jahrb. des Inst. 1896 S. 97 ff.). Die Bogenreihe dieses Reliefs ist mit der ausgewölbten Basis villae oben S. 73 (**Tafel VIII 1**) zu vergleichen.

Betrachten wir jetzt die andere Serie, die Bilder, wo die Figuren die Hauptsache sind und die Landschaft samt den Architekturen nur als Kulisse erscheint. Wir bemerken auch hier die beiden oben unterschiedenen Haupttypen des architektonischen Hintergrundes: entweder einfache sakrale Architekturen oder grössere Gebäude mit reicheren architektonischen Prospekten, wie auf den figürlichen Bildern Pompei's. Fangen wir mit den ersteren an. Zuerst sind das bekannte Relief aus Pal. Colonna (Taf. XV) und die drei Reliefs aus Pal. Spada (Taf. IV, V und IX) zu nennen. Auf dem Relief Colonna mit Eros und Hermaphrodit sehen wir in der Mitte die Hauptfiguren, rechts von ihnen eine bärtige Herme, links eine Statue auf hohem, pilasterartigem Postament. Den Hintergrund bildet erstens eine heilige Umfriedung, in der eine ionische Säule mit einer Vase darauf und angebundenen Votiven

steht, dann ein alter, von Binden umwundener Baum, endlich die obere Etage eines zweistöckigen cylindrischen Gebäudes, mit ionischen Halbsäulen und Schlitzfenstern, das einen über die Mauer ragenden Baluster ohne Epithem umschliesst. Die Mauer hat Zinnen. Es ist derselbe Komplex, wie wir ihn auf einem Stuckrelief der Farnesina gesehen haben (s. o. S. 35).

Das Relief des Amphion und Zethos aus dem Pal. Spada (Schreiber Taf. V) hat im Hintergrunde ein uns schon bekanntes sakrales Gebäude. Auf einer massiven Basis ein Pavillon, von vier Pilastern getragen, darunter eine Artemisstatue, hinten ein Baum. Das Gebäude trafen wir schon auf dem Bilde III. Stils oben S. 43 und noch auf mehreren pompejanischen dekorativen Bildern IV. Stils. Ganz ähnlich ist das Gebäude auf dem Parisrelief. (ebd. Taf. IX). Ein einfaches heiliges Tor mit Baum dient endlich dem Adonisbild aus Pal. Spada (ebd. Taf. IV) als Hintergrund.

Den Einfluss der Prospektmalerei veranschaulichen uns die beiden Reliefs mit Paris und Oinone (ebd. Taf. X Pal. Spada und Taf. XXIII Villa Ludovisi). Beide erinnern mit der Seelandschaft im Vordergrunde und den architektonischen Prospekten im Hintergrunde an die oben charakterisierten Bilder III. Stils. Während aber das bessere Ludovisische Relief eine Stadtansicht gibt, wie manche Bilder III. Stils, zeigt die Spadasche Replik im Hintergrunde eine reiche Fassade, die einmal der Fassade des oben S. 47 besprochenen grossen Centralbildes III. Stils aus dem Hause IX 7, 3 analog ist (s. bes. das Mittelgebäude in Form eines runden Tempels, ferner die Seitenflügel) andererseits an Villenfassaden erinnert (vgl. Jahrb. 1904 Taf. 5, 1 und oben S. 75).

Den oben beschriebenen Veduten mit Tempelbezirken sind die beiden Reliefs aus dem Kapitolinischen Museum (Taf. XL und XLI) ähnlich. Mit den Hintergründen mancher pompejanischer Bilder III. Stils wären die der beiden Reliefs aus Pal. Spada (Taf. VII und VIII) zu vergleichen.

Zu erwähnen sind noch einige Bruchstücke, die architektonisch interessante Details enthalten, zuerst die aus dem Vatikan und aus Berlin (Taf. LXVIII). Es ist kein Zweifel, das wir hier eine Säule in Verbindung mit einer Eiche haben, die von einer kunstvollen säulengetragenen Umfriedung umgeben ist wie auf dem gelben Fries des Palatins und auf pompejanischen Wandgemälden.

Interessant ist auch das Bruchstück aus Kopenhagen (Taf. LXIX) mit dem von der vannus mystica gekrönten Baluster in der Nische.

Was ergibt nun der Vergleich der malerischen Reliefs mit den römischen und pompejanischen Wandbildern? Wir sehen zuerst, und werden es noch unten durch Beweise bekräftigen, dass das malerische Relief schon im III. Jahrhundert da ist: den Hintergrund bildet dabei entweder eine freie sakrale Landschaft, durch einen Baum und kleine sakrale Denkmäler charakterisiert, oder die Peribolosmauer eines grossen Gebäudes. Beide Gattungen der Hintergründe entwickeln sich dann weiter: die erstere zu einer freien Landschaft mit Bäumen und ländlichen Heiligtümern, die in der Behandlung und Stimmung den reinen Landschaften II. und III. Stils ähnlich ist und auch ähnliche Staffage hat, die zweite zu reichen architektonischen Gebilden, auf die die Prospektmalerei eingewirkt hat und die nicht in den Landschaftsbildern der Wandmalerei ihr Analogon finden, sondern in den Hintergründen der Figurenbilder, besonders des II. und IV. Stils. In den Hintergründen der figürlichen Reliefs finden wir also, wie in der Malerei, sowohl die freie Landschaft mit kleinen sakralen Monumenten, als die flächenhaften Mauern der Tempel und heiligen Bezirke; dann hat auch noch die Villenlandschaft stark eingewirkt. Zu betonen ist dabei, dass in beiden Gattungen der landschaftlichen Hintergründe die als ägyptische Entlehnungen nachgewiesenen alexandrinischen Architekturtypen fehlen, und zwar ebenso in den der Ausführung nach älteren Denkmälern wie in den jüngeren. Der Charakter der Landschaft ist auch entschieden nicht ägyptisch: Baum und Fels sind die beliebtesten Motive. Eine Entwicklung des malerischen Reliefs in Aegypten und zwar in allen Stadien seines langen Lebens ist damit ausgeschlossen.

Durch diese Ausführungen wird die Frage nach der Zeit der Entstehung der reicheren Gattungen des malerischen Reliefs, die stilistisch als Nachahmungen von Stuck- oder Wachsmodellen kenntlich sind, nicht entschieden. Aus der Tatsache, dass viele davon in Italien gearbeitet sind, und aus ihrer Uebereinstimmung mit Skulpturen der Ara Pacis zu erschliessen, dass die bezeichnete Technik und damit das vollendete malerische Relief erst römisch sei, wie es Wickhoff und Sieveking tun, halte ich nicht für berechtigt. Zwischen dem Dolonrelief und den Grimanischen Tier-

bildern ist kein so grosser Abstand, dass man zwei Jahrhunderte gebraucht hätte, um den Weg zurückzulegen. Doch zu dieser Frage kehre ich noch zurück.

B. Die hellenistischen Grab- und Weihreliefs.

Es ist noch wenig getan worden, um die übrigen hellenistischen Reliefs zu sammeln und einzuordnen, besonders soweit es sich um Weihreliefs handelt. Doch existieren schon jetzt einige gut geordnete lehrreiche Serien von Grabreliefs. Ich meine hauptsächlich die ostgriechischen, die von Pfuhl sorgfältig gerade in der uns interessierenden Richtung behandelt worden sind (Jahrb. des Inst. 1905 (XX) S. 47 ff., 123 ff. Vgl. 1906 (XXI) S. 128); weniger in Betracht kommen die attischen Stelen, da auf ihnen das landschaftliche Beiwerk gering ist; von den gemalten Stelen aus Griechenland, Alexandrien und Sidon wird später die Rede sein. Vor allem ist zu bemerken, dass das Beiwerk auf den ostgriechischen Grabreliefs ungemein reich ist; fast jede Stele hat etwas davon und manche Monumente so viel, dass auf ihnen das Beiwerk den Figuren beinahe gleichwertig wird. Dieser Art sind die meisten samischen und ähnlichen Reliefs mit dem Totenmahl in oder bei dem Heroon des Verstorbenen, wo das Heroon den gesamten Eindruck von der Grabstele beeinflusst und Stimmung schafft. Weniger wichtig ist der monumentale Hintergrund auf den übrigen Stelen, doch räumen auch manche der Pfeilerstelen dem Beiwerk eine den Figuren fast gleichwertige Stellung ein. Zuweilen wird sogar aus dem Beiwerk eine Landschaft, die auch ohne die Figuren wirkungsvoll bleibt und eine gewisse Stimmung hervorzurufen fähig ist. Ich meine die Stelen, wo zu dem übrigen Beiwerk der Baum hinzukommt, so die Stele aus Smyrna, jetzt in Leyden, Pfuhl a. a. O. S. 78 Fig. 15 n. 22. Die Heraklesherme, der Baum mit der Schlange, der τράπεζα- Block bilden mit den Figuren ein Ganzes, das als eine Genreszene in der Landschaft wirkt und wo das landschaftliche Beiwerk ebenso wichtig wie die Figuren ist. Man achte auch auf die Proportionen der Nebenfiguren; sie sind dem landschaftlichen Hintergrunde angepasst (besonders der auf der τράπεζα sitzende Knabe). Derselben Art ist auch die Stele von Rokeby-Hall (Pfuhl a. a. O. S. 55 n. 30 Abb. 11 auf S. 56)

und manche anderen. Belehrend ferner die Stele aus Smyrna (Pfuhl S. 78 n. 17 Taf. 5); wollte man dies Bild in demselben Stil (s. besonders den Hahn) in die Malerei übertragen, so bekäme man eines der pompejanischen ornamentalen Bilder, wo Hähne mit Früchten und Hermen verbunden werden. An dem Beispiele dieser Stele sieht man besonders gut, wie das Beiwerk beinahe zur Hauptsache werden kann.

Unsere Grabreliefs setzen also die Existenz einer sakralen Landschaft voraus, und es wird interessant, die Typen kennen zu lernen, aus denen sie besteht.

Vor allem ist zu bemerken, dass wir dieselben zwei Haupttypen der Hintergründe finden, wie auf den oben beschriebenen malerischen Reliefs: freie Landschaft mit kleineren sakralen Denkmälern und grössere Mauerflächen, meistens als Aussenwände eines Bezirks gedacht, hinter denen der Aufbau des Grabmonumentes erscheint. Interessant ist die Auswahl der kleinen sakralen Monumente, die den landschaftlichen Hintergrund der Stelen erster Art bilden. Es ist selbstverständlich, wie Pfuhl richtig hervorgehoben hat, dass sie meistens dem Vorrat der verschiedenen Grabdenkmäler entnommen sind.

Wir haben zuerst Darstellungen im Freien stehender Monumente: *Pfeiler* oder *Säulen* mit *Epithemen*, meistens *Graburnen*, daneben eine Sirene oder Sphinx, dann eine Reihe von Gegenständen, die in direktem Verhältnis zum Grabkultus oder zu dem Verstorbenen stehen; den Säulen und Pfeilern gleichwertig sind *Hermen* verschiedener Art, auch auf einem hohen Postament; dies alles wird öfters kombiniert mit einem von einer Schlange umwundenen Baume und einem Altar.

Die Hintergründe der zweiten Art, — die architektonischen Flächen — sind hauptsächlich auf den bekannten samischen Reliefs zu treffen. Die meisten stellen, wie gesagt, Aussenwände von grösseren Heroa dar; öfters erinnert die Darstellung auch an ein Wohnhaus. Zuweilen schwankt man, ob man die Aussen- oder die Innenwand eines Heroon, resp. eines Hauses vor sich hat und diese Unbestimmtheit ist charakteristisch: man sieht, wie Pfuhl richtig hervorgehoben hat, wie eng die Darstellungen an die Hintergründe in der Art des Ikariosreliefs anschliessen, und, was noch wichtiger ist, wie stark der Zusammenhang der Innen- und der Aussen-

prospekte schon in dieser Zeit war; zu der in den ostgriechischen Grabreliefs herrschenden Unbestimmtheit konnte man nur kommen, wenn sowohl Innenräume, wie Aussenprospekte als Hintergrund für figürliche Darstellungen gang und gäbe waren.

Dass dies wirklich der Fall war, zeigen die gemalten Grabstelen aus Pagasae (1). Besonders wichtig ist, dass wir auch hier die zwei oben konstatierten Typen der landschaftlich-architektonischen Hintergründe treffen: die freie Landschaft mit kleineren Monumenten und die Innen- und Aussenprospekte. Besonders lehrreich ist die Darstellung des Innenraumes auf der Hedistestele, mit ihrem überraschend grossen Können in der Behandlung der Innenräume, das auch in anbetracht der samischen Stelen und der älteren malerischen Reliefs nicht vorauszusetzen war und sicherlich nicht für die Stelen und von den Stelenmalern, sondern von den Tafelmalern für die grossen Bilder erworben worden ist.

Was nun die landschaftlichen Elemente der Stelen betrifft, die zum anderen Typus, dem der freien Landschaft mit darin verteilten kleineren Monumenten gehören, so kann ich darüber leider nur schwer urteilen, da mir die Originale nicht bekannt sind und bis jetzt keine Abbildungen vorliegen. Es kommt ja nicht darauf an, welche Elemente zur Bezeichnung der Lokalität gewählt werden, denn diese Elemente allein bilden noch keine Landschaftsdarstellung und man nennt sie in der Regel auch nicht so (anders Rodenwaldt Ath. Mitt. 1910, S. 125), sondern darauf, in welchem Verhältnis die Figuren zu den landschaftlichen Elementen stehen, ob eine enge Verbindung vorhanden ist und ob die landschaftlichen Elemente nicht nur neben die Figuren gestellt, sondern mit ihnen koordiniert sind; dann ist wichtig, ob die landschaftlichen Elemente die Stimmung der Darstellung beeinflussen. Trifft dies vielleicht bei den Stelen n. 155 und 125 zu? Was über sie bekannt ist, scheint in der Tat nahe zu legen, in ihnen wirkliche Landschaftsbilder zu sehen.

Dass die Landschaftsbilder nun nur auf Grabstelen vorkamen, ist kaum vorauszusetzen, da die Stelenmaler sonst nicht schöpfe-

(1) S. Arvanitapoullos, *Ἐφημερὶς ἀρχ.* 1908, S. 1 ff. Taf. I-IV; ders. *Θεσσαλικὰ μνημεῖα* Athen, 1909; Rodenwaldt, Komposition der pompeianischen Wandgemälde, S. 112 ff. ders.; Athen. Mitt. 1910, S. 118 ff.; woselbst die übrige bis jetzt nicht zahlreiche Literatur.

risch auftreten und sich gegenüber Neuigkeiten eher zurückhalten. Ich erinnere nur daran, dass auf den gemalten Stelen von Alexandrien und von Sidon (1), welche letzteren Rodenwaldt anscheinend unbekannt geblieben sind, nicht nur keine Landschaftsdarstellungen vorkommen, sondern, soweit die Malereien erhalten sind, auch kein landschaftliches Beiwerk.

Abseits von der eben besprochenen Reihe steht die sicherlich viel ältere (III. Jahrh. v. Chr.) Metrodorosstele im Berliner Museum (n. 766 *a*) (Kekule von Stradonitz, Die griechische Skulptur, S. 300 und Abb. S. 301; Studniczka Ath. Mitt. XIII (1888) S. 160 f. und Brückner ebendas. S. 363 ff. (Taf. 3, 4) vgl. Treu ebendas. XIV (1869) S. 301 ff.; Beschr. der ant. Skulptur. n. 766 A). Schon der Aufbau der Dekoration: Sockel, darüber ein Friesstreifen mit Darstellungen, dann der mit der Hauptdarstellung gefüllte mittlere Teil der Fläche, endlich zwei ebenfalls figürliche Friese, erinnert an die Dekorationen der griechischen Wände vor dem Eindringen des ersten pompejanischen Stils; die Ausführung der Friese selbst, ihre Rolle in der Dekoration, an manche delischen Wände ersten Stils und ähnliche Monumente aus Alexandrien, die unten besprochen werden. Dass die gemalten Wände eines Grabmals als Vorbild für den Künstler dienten, bezeugt auch die merkwürdige Technik der Skulptur, die der Malerei nahe steht (2), Und nun sind die Hauptdarstellungen der zwei erhaltenen, mit Skulptur bedeckten Seiten des Steines viel stärker mit landschaftlichen Elementen durchsetzt, als selbst die oben besprochenen ostgriechischen Reliefs. Nicht nur, dass auf einer Seite ein Baum (Platane) (3) und eine Säule mit einer Grabvase dargestellt sind,

(1) Ueber die alexandrinischen Stelen s. Breccia, Bull. de la Soc. arch. d'Alexandrie, 8 (1905) S. 76 ff.; 9 (1907) S. 43 ff., wo das Verzeichnis der anderswo publizierten Stelen gegeben wird. Ueber die Sidonstelen s. z. B. Jalabert, Rev. Arch. 1904, II S. 1 ff.

(2) Vgl. die zwei ähnlichen Stelen aus Theben, die vielleicht noch dem V. Jahrhundert angehören, in derselben Technik ausgeführt sind und wahrscheinlich ganz bemalt waren, Vollgraf, Bull. de corr. hell. XXVI (1902) S. 554 ff. (Taf. VII-VIII). Auf diese Monumente hat mich Dr. Hauser hingewiesen. Den Einfluss der Dekoration der Grabmonumente erkennt auch Brückner (a. a. O. S. 374) an, nur denkt er an Aussenwände, was das mittlere Bild ausschliesst.

(3) Jetzt blätterlos, doch war das Laub wohl angemalt.

wie auf der anderen Seite wiederum eine Säule, ein Pfeiler mit Gewand und das an der Wand aufgehängte palaestrische Gerät des Verstorbenen, — sondern die Art der Kombination der Figuren mit den landschaftlichen Elementen, das Einhalten des Grössenverhältnisses zwischen der Haupt- und Nebenperson einerseits und den landschaftlichen Elementen andererseits und die Verteilung der Figuren zwischen diesen sind beachtenswert und lehrreich. Wenn solche Bilder wirklich in den Grabkammern des dritten Jahrhunderts gemalt wurden, und zwar auf dem Hauptteile der Wand als Megalographie (1), so wird man getrost sagen können, dass das landschaftliche Element in dieser Zeit eine grosse Rolle spielte und von den Figuren sich leicht loslösen konnte, um selbständig in der Wanddekoration aufzutreten.

Dass die landschaftlichen Elemente nicht nur auf den Grabstelen der hellenistischen Zeit heimisch waren, zeigen die wenigen bis jetzt untersuchten und datierten *Votivreliefs*. Am fortgeschrittensten ist in dieser Hinsicht das Relief aus München, wahrscheinlich aus dem Anfange des III. Jahrhunderts v. Chr., wie Amelung und Furtwängler dargetan haben (2). Was darauf zu sehen ist, ist nicht blos landschaftliches Beiwerk, sondern ein ausgeführter, landschaftlicher Hintergrund, der auch ohne die Figuren als Landschaftsbild gelten könnte: ein mächtiger heiliger Baum, von einer Tänie umwunden, zwei heilige Bilder auf hohem Postament, ein Velum, das den Hintergrund für die Figuren abgibt, ein grosser über Eck gestellter, schön ausgeführter Altar, das sind die Elemente, um die sich die Figuren gruppieren und die für den Eindruck massgebend sind. Stilistisch steht das Stück der ältesten Gruppe der « malerischen Reliefs » ganz auffallend nahe, besonders durch die von Wickhoff und Sieveking (3) betonte Bildung des Baumes

(1) Die Megalographie in den Gräbern dieser Zeit bezeugt, abgesehen von den zahlreichen etruskischen und kampanischen Gräbern dieser Zeit, das vor kurzem aufgedeckte Grab in Makedonien, dessen Darstellungen von Kinch, dem Entdecker des Grabes, nächstens publiziert werden.

(2) Amelung, Röm. Mitt. 1894, S. 66 f.; Furtwängler-Wolters, Glyptothek n. 206; abgebildet bei Amelung, Florent. Antiken S. 26; Führer durch die Antiken Florenz' S. 33 Abb. 7; vgl. Sybel, Weltgeschichte der Kunst 2, S. 353.

(3) Wickhoff, Wiener Genesis S. 24 Anm. 1. Sieveking, Brunn-Bruckmann Denkmäler zu N. 627 *a* 627 *b*.

und die Verteilung der Figuren « in einer Umgebung von Luft und Landschaft » (Furtwängler).

Die dem beschriebenen Weihrelief analogen Denkmäler, die älter und deshalb noch ärmer an landschaftlichen Elementen sind, hat schon Amelung in dem oben zitierten Aufsatze aufgezählt. Als Parallele zu den beiden durch ein Epistyl verbundenen Pilastern, die auf dem Kapitolinischen Relief (Amelung S. 66) und auf ähnlichen Denkmälern als Bezeichnung eines Tempels gebraucht werden (als heilige Tore hätte ich sie schon wegen der sofort beizubringenden Parallelen nicht deuten wollen) möchte ich zwei Reliefs aus dem Athenischen Nationalmuseum anführen (1), wo ein Tempel noch ausführlicher und zwar perspektivisch, dargestellt ist; noch freier in der Darstellung eines Tempels obwohl nur andeutend, ist das bekannte Relief aus dem Asklepieion zu Athen (Kastriotes, a. a. O. n. 1377) (2).

Auch unter den Weihreliefs bemerken wir also die beiden Hauptgruppen der landschaftlich-architektonischen Hintergründe, die wir bis jetzt überall gefunden haben. Einerseits die freie Landschaft mit Bäumen und kleineren, vollständig abgebildeten sakralen Denkmälern, andererseits die Peribolosmauer eines Heiligtums, wie auf manchen Weihreliefs des athenischen Asklepieion oder statt dessen, manchmal auch daneben, die verkürzte Darstellung eines grösseren Gebäudes, eines Tempels. Lehrreich ist die Vereinigung der beiden ersteren Motive in dem Münchener Weihrelief, wo die durchlaufende Mauerfläche durch ein Velum ersetzt wird, dies aber mit der freien Landschaft engstens verbunden erscheint. Man braucht nur die Serie der pompejanischen Landschaften und der figürlichen Bilder durchzublättern, um zu bemerken, wie regelmässig dies Motiv des Velums in der Malerei gebraucht worden ist.

(1) Milchhöfer, Athen. Mitt. XIII (1888) S. 351 n. 640; *Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθν. Μουσείου*, Α'. S. 414, 2723 und 1404; Svoronos, Das Athener Nationalmuseum n. 121 a S. 379 Taf. CI und CXXI (das neue von Brückner gefundene Relief n. 2723), vgl. S. 58 ff. und 352 Taf. LX (das Relief n. 1404). Auf die Deutung Svoronos', es sei das Hadestor dargestellt, möchte ich hier nicht eingehen.

(2) Zu den von Amelung angeführten Reliefs, wo ein Baum neben anderem die Gegend bezeichnet, vgl. noch Einzelaufn. 1249; Loewy, Röm. Mitt. 1897 S. 63 E, vgl. S. 144.

C. Die keramischen Kunstprodukte.

Soweit die Grabstelen und Weihreliefs. Gebunden wie sie sind an die Darstellung, könnten sie in Bezug auf Typen nicht viel ausgeben, aber doch genug, um zu zeigen, dass der Kern der später in der römisch-pompejanischen Malerei gebrauchten Motive auch ihnen geläufig war. Ergiebiger könnte besonders in Bezug auf die Typen die Keramik und Toreutik mit ihren Ausläufern sein. Doch die Toreutik muss ich ausscheiden, da wir zu wenig datierte Monumente aus der hellenistischen Zeit haben. Es bleibt die Keramik. Ich fange wieder mit den Denkmälern an, welche den unseren zeitlich am nächsten stehen. Leider ist die hellenistische Keramik zu wenig untersucht, als dass wir hier auf festem Boden wären. Soweit mir bekannt ist, zeigen die bemalten Vasen der hellenistischen Zeit eine ausgesprochene Vorliebe für das Ornamentale; beliebt ist auch die Darstellung von Gerät und Kränzen; die figürlichen Darstellungen treten als Bilder nicht hervor; wenn sie vorkommen, so ist es hauptsächlich ornamental in grösseren Reihen, wie auf den Friesen des delischen und alexandrinischen ersten Dekorationsstils. Freier ist die Reliefkeramik, aber gerade hier ist noch wenig gesammelt worden, geschweige denn geschieden und untersucht. Und doch scheinen die landschaftlichen Motive in einigen Zweigen der Reliefkeramik eine gewisse Rolle gespielt zu haben. In dieser Hinsicht sind zwei kleine Scherben (hier in Naturgrösse abgebildet) aus dem Berliner Antiquarium besonders lehrreich (**Tafel XI, 2, 3**) [1].

Die erste Scherbe (**Tafel XI, 2**) stammt von einer roten Schale. Wir sehen Aeste und Laub eines mächtigen Baumes; die Aeste sind knorrig, das Laub buschig. Unter dem Baume sitzt kauernd ein bärtiger bekränzter Mann mit geneigtem Kopfe, eine Tänie in der Linken, und links vor ihm kniet ein kleiner

[1] Ich verdanke die Bekanntschaft mit der zweiten dieser Scherben und Auskunft über ihre Zeit, Provenienz, Fabrik und Technik der Liebenswürdigkeit Prof. Zahn's, der mir auch die hier publizierte Photographie geliefert hat. Vgl. über diese Kategorie der Gefässe Conze, Abh. der Berl. Akad. 1902, S. 19. Eine Photographie der ersteren verdanke ich der Liebenswürdigkeit Prof. Winnefelds.

geflügelter Amor nach rechts, als Putto gebildet. Sein Kopf ist nach oben links gewendet zu einer zweiten, links stehenden Figur, von der nur der Ellbogen erhalten ist. Auf die Deutung der Figuren lasse ich mich nicht ein. Wichtig ist für mich vor allem, welche grosse Rolle, in der Darstellung der Baum spielt, wie mit ihm die sitzende Figur zu einem Ganzen komponiert ist, und daneben, dass die Art der Bildung des Baumes mit dem Münchener Opferrelief und der älteren Gruppe der malerischen Reliefs, besonders dem Dolonrelief übereinstimmt. Auch die Behandlung der Figuren auf dem Dolonrelief und auf unserer Scherbe ist auffallend ähnlich. Diese Zusammenhänge bestätigen einerseits die Datierung des Münchener Weihreliefs und der älteren Gruppe der malerischen Reliefs (1), und bezeugen andererseits die grosse Verbreitung der landschaftlichen Reliefs schon im dritten Jahrhundert und daneben noch ihre besondere Pflege in Pergamon, was die Vermutungen Sievekings über die Herkunft der älteren Gruppe der malerischen Reliefs bekräftigt.

Die zweite Berliner Scherbe (**Tafel XI, 3**) ist ein Fragment eines Bechers der für Pergamon gewöhnlichen Form, dort gefunden. Innen dunkelrot, aussen dunkelgrau. Die Reliefs sind besonders gearbeitet und aufgelegt. Die Zeit der Scherbe kann nicht später angesetzt werden als das III. Jahrhundert v. Chr. Dargestellt ist eine sakrallandschaftliche Szene mit idyllischer Stimmung. Auf einem zylindrischen altarähnlichen Postament (unten und oben profiliert), das von Kränzen umwunden ist, steht ein Baitylos oder Baluster, wie wir den Gegenstand früher genannt haben. An das Postament sind eine Doppelflöte (?) und ein grosses Bukranion angelehnt; auf dem Altar liegt mit einem Ende ein Pedum, das andere ist vielleicht an einen Baumstamm (?) gelehnt. An den Baitylos selbst ist mit einer breiten Binde ein Syrinx angebunden, welche also der daneben stehende Pan dem Gotte geweiht hat. Er selbst steht leierspielend nach rechts, angelehnt an den Baitylos.

Das unscheinbare Denkmal ist deshalb von Wichtigkeit, weil es einen Typus sakraler Denkmäler aufweist, der den gemalten Landschaften geläufig ist. Ein Erzeugnis der Glasindustrie, viel-

(1) Die Scherbe datiert der beste Kenner der Reliefkeramik Prof. R. Zahn in das III. IV. Jahrh. v. Chr.

leicht etwas später, sicher aber noch aus der Zeit der Unabhängigkeit Pergamons, ist die von Conze beschriebene Glasplatte, deren Erzeugungsort leider nicht bestimmt werden kann. Da ich das Monument selbst nicht gesehen habe, so führe ich Conze's Worte an (1). « Die Platte besteht aus ultramarin-blauem Glasflusse... Einerseits erscheint nach der rechten Seite hin ein in der ganzen Höhe des Fragments aufragender knorriger Baumstamm, wie etwa einer Platane in braunem Glasflusse. An seinem unteren Ende, anscheinend ihn da verdeckend, scheint eine menschliche Figur dargestellt zu sein, diese in gelblichem Glasflusse; nur die Gesamtform eines Kopfes und sonst unförmlich zerstörte Masse sind erhalten; nach dem linken Rande hin gerückt, hoch oben, steht ein bauchiges, anscheinend zweihenkeliges Gefäss in blauer Masse auf einer jetzt weggebrochenen Säule; diese scheint nach am Grunde haftenden Resten hellfarbig gewesen zu sein. Auf der anderen Breitseite steht nach rechts hin gerückt wieder ein in ganzer Höhe des Fragments aufgehender knorriger Baumstamm, aus braunem Glasflusse. Links von ihm eine mit der Oeffnung ihm zugekehrte, nach oben spitz zugehende Hütte von aufrecht gestellten, durch Querbänder zusammengehaltenen Stäben, etwa Rohr, alles aus gelbem Glasfluss ».

Wenn nun die Datierung der besprochenen Glasplatte richtig wäre, so hätten wir in hellenistischer Zeit eine Landschaft fast ohne Figuren, bestehend teilweise aus uns schon bekannten Elementen, teilweise aus neuen; die Hütte ist anderer Form, als die Rohrhütten der Pygmaenlandschaften, was für einen nicht alexandrinischen Ursprung spricht (2).

Aus der Zahl der älteren Vasen sind für uns die Ausläufer der rotfigurigen Vasenmalerei in Süditalien wichtig. Leider sind sie nur mangelhaft untersucht, und nirgends übersichtlich zusammengestellt und geordnet. So kann ich auf erschöpfende Behandlung dieses wichtigen Materials keinen Anspruch erheben. Zuerst ist zu bemerken, dass unter den Bildern der süditalischen Vasen, die sich zum grössten Teil auf das Grab und den To-

(1) Conze, Abh. der Berl. Akad. 1902 S. 9.

(2) Ich möchte im Anschluss daran darauf hinweisen, wie stark der landschaftliche Hintergrund auf manchem megarischen Becher betont ist, s. z. B. Br. Mus. Catal. of Vases IV G 96 pl. XV.

tenkultus beziehen und deshalb nur eine beschränkte Auswahl von Motiven zur Verfügung haben, sich einige finden, die als Szenen in einer Landschaft bezeichnet werden können. Ich meine z. B. die lukanische Vase aus Neapel, Patroni, La ceramica antica nell'Italia mer. S. 126 fig. 86 und S. 124 (1), wo eine Liebesszene nach dem Tode dargestellt ist: der Verstorbene sitzt auf den Stufen seiner Grabsäule, zu ihm kommt eine Frau mit Todes- und Liebesgaben, zwischen beiden Figuren steht ein Baum, in dessen Laube ein Eros sitzt. Es ist ein anderes Empfinden als auf den attischen weissen Lekythoi.

Bezeichnend ist auch die grosse Rolle, die in den mehr oder weniger komplizierten Bildern der italischen Vasen das Grabmonument in seinen verschiedenen Formen (2) spielt. Um das Monument, wenn es eine Säule oder etwas ähnliches ist, gruppiert sich die Szene, und im Monument konzentriert sie sich, wenn es eine der vielförmigen Grabaediculae ist. Als Nebenfiguren erscheinen dabei fast immer Frauen, seltener Männer, die Grabspenden bringen, oder sakrale Handlungen verrichten. Auch die Form der Grabmonumente selbst und die liebevolle Behandlung aller Einzelheiten der Architektur sind neu und zeigen, dass die Architekturen nicht mehr blos Hintergrund sind, der nur angedeutet zu werden braucht, wie in der attischen rotfigurigen Vasenmalerei, sondern einen integrierenden Teil der Darstellung bilden, nicht weniger wichtig als die Figuren. Von da bis zur Loslösung der Architektur, ja zur Unterordnung der Figuren ist nur ein Schritt. Unter diesen so liebevoll ausgeführten und so klar charakterisierten Grabarchitekturen interessieren uns ausser den gewöhnlichen Säulen- und Pilasterdenkmälern mit oder ohne Epithem besonders die Aediculae, da sie in den Formen und in manchen Details mit denen der grossen Bilder III. Stils viel Verwandtschaft haben. Man vergleiche nur die Bilder oben S. 43 ff. mit den Beschreibungen Watzingers (3). Die Motive konnten in beide Gattungen der Darstellungen natürlich aus der Wirklichkeit unabhängig von einander ge-

(1) Vgl. De Witte Elite, II Pl. XCVII *a*.

(2) Ueber diese Formen s. Watzinger, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei, Darmstadt 1899.

(3) Besonders stark wird die Uebereinstimmung durch die Verwendung der Bronzefiguren als Träger des Gebälkes oben S. 43 und Watzinger S. 10.

kommen sein, aber wahrscheinlicher ist es, anzunehmen, dass sie vom IV. Jahrhundert ab allmählich zu notwendigen oder wenigstens gewöhnlichen Bestandteilen der sakralen Landschaftsbilder wurden, deren Existenz auf Votivtafeln und Grabgemälden nach dem oben Gesagten kaum bezweifelt werden dürfte.

Denselben italischen Vasen, die oft und ziemlich entwickelt uns eine Landschaft und zwar eine Grablandschaft vor Augen führen, bleiben auch die zusammenhängenden Hintergründe wie auf Grab- und Votivstelen nicht fremd. Als ein gutes Beispiel solcher Hintergründe und zwar mit ziemlich ausgedehnter Benutzung der Prospekte brauche ich nur die Theaterszenen zu nennen, die bekanntlich in den malerischen Reliefs und auf Terrakotten ihre Fortsetzung haben (1).

Aus den obigen Zusammenstellungen dürfen wir folgern, dass sowohl die freie Landschaft als Hintergrund für Figuren, — und zwar nicht blos als einfache Angabe des Lokals, sondern als richtige Landschaft, mit den Figuren zu einem Ganzen verschmolzen und ihnen gleichwertig — wie auch die architektonische Landschaft ohne Figuren auf den Denkmälern des III. (sogar schon des ausgehenden IV.) Jahrhunderts nicht zu den seltenen Erscheinungen gehörten und wahrscheinlich auf die gleichzeitige Malerei zurückgehen, dass also unsere Landschaften III. und IV. Stils ihre Vorläufer, sowohl stilistisch wie formal betrachtet, in diesen Zeiten haben. Daneben aber ist ebenso sicher, dass auch die gebräuchlichsten Hintergründe der pompejanischen Figurenbilder ihre Vorläufer in der Malerei und Skulptur seit dem IV. Jahrhundert v. Chr. finden, in Bezug auf das Formale, und auch insofern es sich um Verteilung der Figuren in Raume handelt; das gilt nicht nur für die freie Landschaft mit kleineren sakralen Monumenten, sondern auch für die Fälle wo eine zusammenhän-

(1) Auf eine detaillierte Untersuchung dieser Denkmäler brauche ich nicht einzugehen, s. ausser dem Aufsatze von Heydemann, Jahrb. 1886, S. 260 ff. und dem bekannten Werke von Dörpfeld-Reisch S. 315 A. Körte in Jahrb. d. Inst. 1893, S. 86 und Bethe ebendas. S. 59 ff., vgl. auch F. Groh Recké Divadlo S. 185 f. und Rizzo, Röm. Mitt. 1900 S. 261 ff. Die Terrakotten sind eingehend von Rizzo Jahresh. d. oest. Inst. 1905 (VIII) S. 203 ff. besprochen. Den Zusammenhang der Vasen bes. der Asteasvase mit den ostgriechischen Grabreliefs des samischen Typus kennt schon Pfuhl Jahrb. des Inst. 1905 S. 150.

gende Aussenwand erscheint oder ein grösseres Gebäude - z. B. ein Tempel in perspektivischer Verkürzung, oder endlich ein Innenraum.

D. Die Landschaften in der Wanddekoration.

Wir sind also zu dem Resultate gekommen, dass schon vor dem zweiten Stil eine sakral-idyllische Landschaft existierte, die auf den Tafelbildern, wie in den Gräbern und auf den Tempelwänden ihren Platz fand. Daneben scheint es auch rein dekorative Bilder dieser Art gegeben zu haben wie die beiden oben besprochenen Gefässbruchstücke zeigen, die wohl irgendwie zum Schmuck der Häuser verwendet werden mussten.

Es fragt sich nun: wo konnten die landschaftlichen Bilder in der älteren Dekoration ihren Platz finden? Wir kennen die Geschichte der dekorativen Wandmalerei eigentlich nur in Pompei und seit dem sogenannten ersten pompejanischen Stil. Dieser kann aber nicht sehr alt sein, denn seine Grundformen führen auf eine Zeit, wo nicht nur der Quaderbau vollständig ausgebildet war sondern auch schon die Sitte, eine Wand aus unscheinbarem Material mit weissen oder bunten Marmorplatten zu verkleiden. Auch die Formen des nachgeahmten Quaderwerkes sind nicht mehr die strengen des V. Jahrhunderts, sondern die freieren des anbrechenden Hellenismus. So wird man die voll entwickelte Phase des I. Stils nicht vor das III. Jahrhundert setzen können. Was existierte aber früher? Eine Antwort darauf geben die Grabmonumente aus Südrussland und Mazedonien, die sich an die Gräber Etruriens und Kampaniens formal anschliessen. Ich kann hier in die Details nicht eingehen und teile nur die Hauptresultate meiner Untersuchung dieser Denkmäler mit (1). Schon im IV. Jahrhundert ahmte man die Quaderbekleidung der Wand nach, besonders die Orthostaten und die darauf folgende Zone, dies zeigt das Grab des

(1) Vgl. meinen russisch geschriebenen Aufsatz, Die dekorative Wandmalerei von Kertsch und die Aufgaben der archäologischen Forschung von Kertsch, Žurnal Ministerstva Narodnago Prosvieštšenija, 1906 und separat. Vgl. dazu jetzt die guten Ausführungen von Kohl, Kasr Firaun in Petra, Leipzig 1910 S. 26 ff. und die z. T. treffenden Bemerkungen von Ippel, Der dritte pompejanische Stil.

Taman'schen Tumulus gen. Wasjurina Gora; der mittlere Teil der Wand blieb von diesem nachgeahmten Belag frei und wurde einfach Rot gefärbt. Dieselbe Vorstufe des ersten Stils erscheint auch in einem Hause in Delos, dessen Wände bis jetzt nicht publiziert sind. Diese Dekoration, welche sich in horizontalen Zonen aufbaut, schliesst eine vertikale Gliederung nicht aus, wie sie auch der erste Stil kennt und sogar liebt. Einige mazedonische Gräber, zwei südrussische, der von Kinch auf Lindos ausgegrabene Tempel, ein Grab aus der Nekropole Sciatbi bei Alexandrien und das Grab von Marissa zeigen, dass eine Gliederung der Wand durch Säulen und Pilaster geläufig war und dass die Nischen, Fenster und Türen durch besonderen Schmuck, auch mit Pilastern und Säulen, aus der übrigen Dekoration herausgehoben wurden (1).

Dieser Stufe liegt eine noch ältere Periode voraus, die ein neulich ausgegrabenes Grab aus Kertsch vertritt (2). Der Sockel ist hier noch nicht in Orthostaten geteilt; auf ihn folgt ohne Zwischenschicht der mittlere Teil der Wand, gelb und rot bemalt, durch eine mittlere weissgelbe Leiste geteilt, darüber ein rohes Gesims. Es ist kein Zweifel, dass wir hier eine archaische Vorstufe der Dekoration des IV. Jahrhunderts haben, welche die struktiven

(1) Wasjurina Gora: C. R. 1868 XIII ff. 1869 S. 174.

Makedonien: Heuzey u. Daumet, mission en Macédoine S. 228 ff. 231. 247 f. Taf. 15. vgl. das Grab in Neapel, Mon. Linc. VIII 1898 S. 221 ff. Taf. 6; eine Vorstufe ist der Sarkofag auf Gela, Mon. Linc. XVII 1907 S. 384 Abb. 284-287 Taf. 46. Vgl. H. Thiersch, zwei antike Grabanlagen bei Alexandrien S. 3 ff.

Weitere südrussische Gräber: C. R. 1864 IX ff. 1865 S. 5 ff. (Tumulus Bolschaja Blisnitza) und C. R. 1883 XXIX (zwei Tumuli auf dem Grundstücke der Frau Tarassow, unveröffentlicht).

Tempel in Lindos: unveröffentlicht, mir aus mündlicher Mitteilung Kinch's bekannt.

Sciatby bei Alexandrien: unveröffentlicht, vgl. Breccia in Bulletin soc. arch. Alexandrie X 1908 S. 227.

Marissa: P. Peters und H. Thiersch, painted tombs in the necropolis of Marissa, London 1905. Vgl. Thiersch Arch. Anz. 1908 S. 705 ff.

(2) Unveröffentlicht, ausgegraben 1908, vgl. Isvestija I. A. Kommissii Lief. 40 S. 65 ff, in Vorbereitung; wenig charakteristische Probe bei Cybulski, tabulae etc, griechisches Haus. Eine schöne Analogie bietet der von Kinch 1892 ausgegrabene makedonische Tumulus, unvollständig publiziert in Beretning am en archäologiske Reise in Makedonien, Kopenhagen 1893; der Aufbau der Dekoration ist mir durch mündliche Mitteilung Kinchs bekannt.

Linien eines Lehmbaues mit Holzgerüst wiedergibt. Dasselbe Schema finden wir dann in den kampanischen und etruskischen Gräbern, wo von der Nachahmung einer Quaderwand nicht die Rede sein kann.

Es ist klar, dass die grossen Flächen des mittleren Teils der Wand ebenso wie die Trennungsleisten und die Friese zur Verzierung einluden, die Friese zuerst mit dekorativen Mustern, die grossen Flächen mit zusammenhängenden Darstellungen, was beides auch wieder die etruskischen Gräber aufweisen, die meistens früher sind als der Hellenismus, und dazu noch als provinzielle und sepulcrale Kunst ältere Motive haben als die fortgeschrittene Kunst ihrer Zeit; eine Durchsetzung der Figurenszenen mit landschaftlichen Elementen können wir demnach hier nicht erwarten; die grossen Seelandschaften in dem bekannten Cornetaner Grab della caccia (Mon. d. Inst. XII T. XIV) (1) greifen vielleicht eher auf die Periode der Blüte einer aus mykenischen und orientalischen Elementen entwickelten ionischen Landschaftsmalerei zurück, als dass sie ihrer Zeit vorausgingen.

Da im IV. Jahrhundert trotz des Eindringens des Quaderbaus in die Dekoration der Wände die Mittelfläche noch frei blieb und die Friese auch wohl meistens einfarbig behandelt wurden, so werden in den besseren Dekorationen die mittleren Flächen und die Friese mit Darstellungen gefüllt zu denken sein. Dass dem wirklich so war, zeigt der oben besprochene Metrodorosstein, der eben eine reich gegliederte, aber in ihrem mittleren Teile noch nicht gequaderte Wand wiedergibt. Dasselbe bezeugt auch die neue Villa Item, wo im Saale der grossen figürlichen Megalographie die Bilder auf einer glatten, durch Säulen geteilten roten Fläche stehn, trotzdem die Wände, auf denen sich die Darstellungen aufrollen, eine Dekoration frühen zweiten Stils haben. Dies zeigt uns zugleich auch, wo der Ursprung des zweiten Stils liegt: nicht in Aegypten, wie Ippel neulich auf Grund von nebensächlichen Indizien behauptet hat, auch nicht in Italien; der zweite Stil ist echt griechisch. Er ist auch nicht aus dem ersten Stil entwickelt, denn dessen späteren Dekorationen sind den strengen Formen und glatten Flächen der Dekorationen zweiten Stils entge-

(1) Tomba della caccia (und della pesca); vgl. von Stryk, Studien über die etruskischen Kammergräber, Dorpat 1910 S. 43.

gengesetzt. Es ist vielmehr die wiederbelebte Dekoration des vierten Jahrhunderts, auf die selbstverständlich auch manche Formen des ersten Stils eingewirkt haben. Ich muss vorausschicken, dass ich zwischen gemalten und plastisch ausgeführten Wänden nicht unterscheide, da beide nicht nur gleichzeitig, sondern die ersteren sogar älter als die zweiten sein können (1).

Die echten Dekorationen zweiten Stils sind die, wo sich die vertikale Gliederung der Wand reich entwickelt, wobei als Zentralmotive gemalte Nischeneinrahmungen beliebt sind; der vertikalen Gliederung weicht also die horizontale, die im ersten Stile vorherrscht, und sie tritt dann noch mehr zurück, als die Prospekte aufkommen.

Der vertikal gliedernde Architekturstil ist der wahre zweite Stil, wie ihn die römischen und auch die pompejanischen Monumente zeigen. Geboren ist er in der Zeit, wo der erste Stil ausklang in den etwas bunten Dekorationen mancher Wände aus Delos und Pompei. Es war aber im Grunde genommen keine Neugeburt, sondern die Wiedergeburt einer vorher bestehenden Dekorationsweise, die wohl nie durch den ersten Stil vollständig verdrängt wurde; das zeigt zB. die oben angeführte delische Wand, die nicht älter ist als ihre Nachbarn. Nur war wohl die Dekoration des IV. Jahrhunderts veraltet, sie musste modernisiert werden, und das geschah im Anschluss an die Theaterszene, wohl nicht vor dem zweiten Jahrhundert v. Chr., wo Szenengebäude und Szenendekorationen in ihrer höchsten Entwicklung standen und mit den Effekten des Nischenbaues und des Prospekts arbeiteten. Unsere Ueberlieferung nennt hier Apaturios aus Alabanda in Karien, einen Künstler, der durch seine Modernisierung der von Agatharchos geschaffenen Skenenmalerei (Vitruv VII, 1, 11) zu Ruhme kam, obwohl seine Neuerungen auch wieder viel Tadel erfuhren (Vitruv V, 5, 5-8). Er lebte wohl im ersten Jahrhundert v. Chr.; ob er Vorgänger hatte, ist unbekannt, aber nicht auszuschliessen.

Die Modernisierung ging aber nicht so weit, um die Elemente der früheren Dekoration zu verdrängen. Die Friese blieben, die ruhige mittlere Fläche auch, d. h. gerade die Teile, die schon früher grössere Darstellungen und reich entwickeltes Ornament

(1) Vgl. E. Pfuhl, die griech. Malerei, Neue Jahrbücher XXVII S. 1801.

trugen, zB. in den etruskischen Gräbern und am Metrodorospfeiler. Nun aber werden diese Teile der Wand im II. Stile nicht nur durch figürliche Darstellungen gefüllt, die schon im ersten Stile auf den Friesen gang und gäbe sind, sondern auch durch grosse zusammenhängende, als einzelne Bilder auftretende Landschaften. Dürfen wir hier eine Reminiscenz sehen und auch für ältere Zeiten Landschaften an dieser Stelle voraussetzen?

Es ist schon klar geworden, dass eine selbständige sakrale Landschaft mit wenigen architektonischen Typen und mit Bäumen in vorhellenistischer Zeit nicht nur nicht unmöglich, sondern vielleicht mit Notwendigkeit vorauszusetzen ist. Der angemessenste Platz für solche Landschaften wäre aber, abgesehen von Tafelbildern, gerade der Fries oder der mittlere Teil der Wand.

(Ein monumentaler Beweis für die Füllung grosser Flächen durch landschaftliche Darstellungen schon im dritten Jahrhundert schien mir bis vor Kurzem eine innerlich bemalte Grabkiste aus Tanagra zu sein, die Fabricius zuerst beschrieben und gezeichnet hat (jetzt im Museum in Skimatari) (1). Seine Skizze und Beschreibung habe ich in der russischen Ausgabe dieses Buches gegeben, S. 32 T. 20.

Neuerdings hatte Herr Karo die Güte, auf meine Bitte das Denkmal in Skimatari zu revidieren, und schreibt nun folgendes:

« die vermeintliche Landschaft ist von links nach rechts ein Bücherschrank, eine zusammengeschnürte Tasche, ein Federkasten, auf dem Tintenfass und Schreibrohr stehen, ein Bündel Schriftrollen. Die « Palmwedel » sind Taenien, an deren losen Schleifen diese Gegenstände hängen ». Die Dekoration der Grabkiste entspricht also der auf manchen hellenistischen Vasen, besonders weissgrundigen mit gelber Deckfarbe üblichen, wo oft Geräte erscheinen. Ob nach Karos Angaben noch etwas von den Angaben Rayets über die in tanagräischen Sarkofagen gemalten Landschaften haltbar ist, wage ich nicht zu entscheiden; selbst gesehn hatte sie Rayet nicht (2)).

(1) Fabricius, Ath. Mitt. 1885, S. 159 f.

(2) Vgl. die allgemeine Beschreibung solcher Gräber von O. Rayet, Études d'archéologie et d'art, S. 284 ff.: les parois intérieurs de ces tombeaux sont revétues d'une couche de stuc, épaisse d'un demi-centimètre et décorée de peintures dont les couleurs sont parfois encore fraîches et éclatantes au

Scheidet also dieser Beleg aus der Reihe der Zeugnisse für die Existenz einer selbständigen Landschaftsmalerei schon im dritten Jahrhundert vorläufig aus, so bleiben dennoch alle bisher angeführten Tatsachen aufrecht, und wenn wir nun bedenken, dass der obere Wandteil von Boscotrecase (Villa Fannii Sinistoris) eine Landschaft zeigt, die noch sehr einfach, ich möchte sagen, archaistisch ist (1), so wird zu vermuten sein, dass zwischen dem vierten Jahrhundert und der Blüte des II. Stils sich eine kontinuierliche Entwicklung vollzogen hat, welche zu der reich entwickelten Landschaft des II. Stils führte.

Dass die Entwicklung kontinuierlich war und nicht sprunghaft, zeigt auch die innige Verknüpfung der Landschaften II. Stils mit den illusionistisch gemalten Menschen und Tieren. Solch eine Meisterschaft gewinnt man nicht in einem Tage, und wenn wir für die Landschaft die Vorstufen nicht kennen, so kennen wir sie doch für die Menschengestalten und die grösseren figürlichen Kompositionen, die Rodenwaldt zu Schöpfungen römischen Geistes hat stempeln wollen. Dass Rom zur Schaffung dieses Stils in der Tat nur wenig oder nichts beigetragen hat, zeigt ein Blick auf die von Bulard publizierten delischen Friese, besonders die Reste des Frieses auf schwarzem Hintergrund (Monuments Piot XIV pl. IX, IX A und IX B vgl. pl. VIII b und IX c, da zu fig. 49 und bes. 50 und 51), die stilistisch und in der Komposition eine so auffallende Aehnlichkeit mit dem sicher ebenfalls von einem Griechen gemalten Friese des schwarzen Zimmers der Farnesina aufweisen. Zu bedenken ist auch, dass die delischen Friese nicht allein stehen: an sie schliesst sich der Fries des gemalten Teppichs im Grabe von Anfuschi in

---

moment où l'on soulève le couvercle. Ce sont le plus souvent de simples ornements architectoniques, des méandres ou des rangées d'oves bleues à coques rouges, se détachant sur un fond blanc jaunâtre. Un des principaux et de moins suspects de hâblerie parmi les fouilleurs de cette nécropole m'a même affirmé avoir trouvé dans quelques tombeaux des répresentations de chasses ou bien encore des paysages phantastiques avec ruisseaux, bosquets, petits temples et personnages comme on en voit si souvent dans les maisons de Pompei.

(1) Das Eindringen der Landschaft in die Friese bezeugt uns der pergamenische Telephosfries, der stilistisch und formal an die landschaftlichen Bilder des III. Jahrhunderts anknüpft.

Abb. 59. Vase in München.

Abb. 60. Kabirionvase in Berlin.

Alexandrien (1), der wieder mit den figürlichen Darstellungen auf einigen sogenannten Hadra-Vasen zusammengeht (2). Diese letzteren aber finden Analogien (s. bes. die Quadriga der von Stern publizierten Hadravase vgl. auch unten **Abb. 61** zu S. 128) in den seltenen attischen schwarzgefirnissten Vasen mit darauf gemalten weissen Figuren, die zuletzt von Furtwängler besprochen worden sind und deren eine aus Eretria stammt (3). Die Zahl der ähnlichen Monumente könnte noch stark vermehrt werden. Aus dem Bereiche der Vasenmalerei mache ich auf die Serie von griechischen und kleinasiatischen Gefässen aufmerksam, wo die Darstellungen und Ornamente teils graviert, teils in weisser und gelber Deckfarbe aufgemalt sind. Eine hohe Amphora anscheinend dieser Art, vielleicht aber auch italischen Ursprungs, befindet sich in München (s. **Abb. 59** zu S. 124) (St. Jnv. 17 n. 2757) und scheint unpubliziert zu sein. Die Darstellung des breiten Frieses dieses Gefässes, der in gelber Deckfarbe aufgemalt ist (Tiere und Kriegsszene), erinnert an den Stil des Metrodorossteines, besonders die bogenschiessende Figur (4). Aehnlich sind manche aus der Serie der sogenannten Gnathiavasen, die auch öfters figürliche Darstellungen tragen. Abseits stehen die bekannten Kabirionvasen (s. Birch-Wolters, History of ancient pott. I S. 391; Vorstufen: S. Wide Ath. Mitt. 1901, 143 ff.), die für uns insoweit von Interesse sind, als ihr Zusammenhang mit den Pygmaeenlanschaften mit

(1) Der Teppich bedeckt das Laubgerüst der Hauptkammer des Grabes, das ebenfalls nur gemalt ist und das Tonnengewölbe des Grabes auskleidet. Ueber das Grab s. zuletzt A. Schiff, Alexandrinische Dipinti I, Leipzig 1905; unser Zimmer C wird besprochen auf S. 26, vgl. Guide de la ville et du Musée d'Alexandrie, Alex. 1907, S. 53.

(2) S. bes. die Taf. I und II bei E. von Stern, Zur Frage über die hellenistische Keramik, Odessa 1910 (Schriften der Odessaer Ges. für Gesch. und Alt. B. XXVIII (russisch). Ueber die Hadra-Vasen im allgemeinen Pagenstecher im American Journ. of Arch. XIII (1909), wo leider nur wenige Vasen mit Figuren abgebildet und besprochen sind. Eine Prachtvase dieser Art mit figürlichen Darstellungen befindet sich in der ehemal. Samml. Golenišcev.

(3) Damit zu vergleichen eine Vase aus dem Berliner Antiquarium (aufgestellt unter der grossen Vase n. 4185), wo in derselben Manier zwei Eroten gemalt sind.

(4) Schreiber, Wiener Brunnenreliefs S. 56, 98; Alexandrinische Toreutik, 433, 47; Jahrbuch des Inst. 1896, S. 100, 1.

Sicherheit zu konstatieren, obwohl im Einzelnen nicht nachzuweisen ist, und auf manchen dieser Vasen naturalistisch behandelte landschaftliche Elemente in ziemlicher Fülle vorhanden sind; s. bes. die schöne Vase aus Berlin mit der Darstellung der Kadmosepisode; der Zwerg steht unter einer realistisch dargestellten Weinlaube, die Schlange kriecht aus einem ebenfalls realistisch dargestellten Rohrdickicht heraus, **Abb. 60** zu S. 124.

Die Anfänge und die Entwickelung des sogenannten römischen Stils erscheinen aber nicht nur auf den Vasen; ein bis jetzt unpubliziertes Bild aus einem makedonischen Tumulus, das ich durch die Liebenswürdigkeit Kinch's kenne, zeigt schon starke Ansätze dazu und stimmt mit der oben erwähnten von Stern publizierten Vase wie mit **Abb. 61** zu S. 128 weitgehend überein; voll entwickelt sehen wir ihn auf den sidonischen und alexandrinischen Grabstelen.

Es kann also keine Rede davon sein, dass irgend eine der Brechungen des illusionistischen Stils in den Figurenbildern in Rom entstanden wäre; *gepflegt* wurde dieser Stil natürlich auch in Italien, etwas wesentlich Neues wurde aber dort nicht geschaffen.

Wo und wann der Stil entstand, ist eine schwere Frage. Man müsste erst die Monumente sammeln und ihre stilistischen Unterschiede erkennen lernen, denn einheitlich sind sie keineswegs. Für uns ist zunächst nur wichtig konstatieren zu können, dass weder Rom, noch Alexandrien in Betracht kommen; in Alexandrien wurde er erst gleichzeitig mit anderen Ländern gepflegt und fortgebildet, allerdings wohl früher als in Rom. Der illusionistische Stil der Figuren erscheint nun im engsten Zusammenhange mit der ebenfalls illusionistischen Landschaft des zweiten und der folgenden Stile und es fragt sich, wo und wann diese Verbindung vor sich ging, die typenarme Landschaft des IV. und III. Jahrhunderts sich zur Blüte des I. Jahrhunderts v. Chr. entwickelte und wohl gleichzeitig illusionistisch wurde. Dass Beides — die Bereicherung der Typen und die illusionistische Manier — gleichzeitig in die Landschaft eindrangen, zeigt vor allem das Verwachsensein der illusionistischen Figuren und der Landschaft zu einem Ganzen, dann die frühe Entstehung des illusionistischen Stils in der Figurenmalerei und endlich die Tatsache, dass die Bereicherung der

Architekturtypen erst nach dem III. Jahrhundert geschehen sein kann, wie die oben untersuchten Denkmäler zeigen, also gleichzeitig mit dem Entstehen des illusionistischen Figurenstils. Wäre es nun möglich, dem Urpsrunge der Architekturen, die als erste die Typik der Landschaften des III. Jahrhunderts bereichern, nachzugehen und ihr Heimatland festzustellen, so hätten wir damit Indizien gewonnen.

E) Die einzelnen Architekturen der Landschaften und ihr Ursprung.

Wir haben gesehen, dass die für die grosse Landschaft charakteristischen Typen zum Teil bestimmt nach Aegypten weisen und nicht etwa als ägyptische Kuriositäten erklärt werden können. Dürfen wir dieses Resultat verallgemeinern und auch für die ganze Landschaft gelten lassen, besonders, indem wir uns des Zeugnisses von Petron (Sat. 2) erinnern über die artis (picturae) compendiaria (via), welche aus Aegypten gekommen sein soll? Diese compendiaria wäre dann die illusionistische Manier in der dekorativen und grossen Malerei.

Ich glaube, wir müssen vorsichtiger sein, und dürfen nicht vergessen, dass neben der aus ägyptischen Typen zusammengesetzten Landschaft eine andere existiert: die sakral-landschaftlichen Bilder dritten Stils, die keine ägyptischen Motive haben und dennoch im Uebrigen mit den grossen Landschaften des II. Stils übereinstimmen. Diese Tatsache, die in keiner Weise wegzudeuten ist, scheint darauf hinzuweisen, dass es schon vor der Zeit, wo die Landschaft mit ägyptischen Motiven durchsetzt wurde, eine sakral-idyllische Landschaft mit festem Typenvorrat gab, die in ihren Typen mit der Landschaft auf den Schreiber'schen Reliefs der dritten Periode zusammenfällt. Ist auch diese Landschaft nach Aegypten zu setzen?

Ich glaube kaum. Ihr Typenvorrat ist zum grössten Teil auch der der landschaftlichen Hintergründe der Sepulkral- und Votivdenkmäler Griechenlands und Kleinasiens, die süditalischen Vasen miteingerechnet; den Baitylos oder Baluster haben wir dazu noch auf einer Reliefvase des III. Jahrhunderts aus Pergamon gesehen.

Die landschaftiche Szenerie mit den vielen Bäumen, den Gebirgsbächen, dem felsigen Hintergrunde passt nicht zu Aegypten und weist auf die Gegend des ägäischen Meeres, die Hirtenstaffage führt uns ebenfalls nicht nach Aegypten, dem kornreichen Ackerlande; auch die Hirten Theokrits sind ja keine Aegypter.

Das allein hätte vielleicht genügt, um den Beweis für den nicht-ägyptischen Ursprung der sakralen Landschaft als geführt zu betrachten. Dazu kommt, dass die Typen, die wir für die sakrale Landschaft vor dem II. Stil als charakteristisch nachgewiesen haben, nur wenige sind, unvergleichbar mit dem Typenreichtum der Landschaft dritten Stils (die sicher ägyptischen Typen ausgeschlossen).

Die schola resp. exedra in allen ihren Formen, der Baitylos oder Baluster, das heilige Tor und die verschiedenen zylindrischen Gebäude fehlen auf den sakralen Landschaften vor dem zweiten Stil. Es fragt sich nun, wo konnten sie zu dem alten Vorrat hinzukommen? Ist es das Einfachste auch hier an Aegypten zu denken, oder müssen wir anderswohin gehen? Die Frage ist desto wichtiger, weil ein Kenner wie Th. Schreiber (1) sich für den ägyptischen Ursprung des Balusters und des heiligen Tors ausgesprochen hat. Hätte er recht, so wäre anzunehmen, dass auch die rein sakrale Landschaft sich in Aegypten stark entwickelt hätte, also gerade Aegypten und Alexandrien es gewesen wären, welche die Landschaft Roms und Pompeis in ihren wesentlichen Zügen geschaffen hätten.

Untersuchen wir die einzelnen Formen: zuerst die schola oder die exedra und die heilige Umfriedung überhaupt.

1) Die *schola* oder *exedra* erscheint in unseren Landschaften immer als Umfriedung eines Baumes oder eines anderen heiligen Gegenstandes, zuweilen doppelt, wie auf dem Bilde aus dem Louvre (oben S. 79). Sie hat also immer sakrale Bedeutung, bezeichnet ein Sacellum, ein Heroon, ein Grab. Exedrae als Grabmäler sind ja auch bekannt; so auf den Gräberstrassen Pompei's vor dem Herkulaner Tor, dem Stabianischen, dem Nolanischen und dem Vesuvtor; die Scholae vor dem Vesuvtor und dem Nolanischen

(1) Wiener Brunnenreliefs S. 59,98; Alex. Toreutik S. 433,47; Jahrbuch 1896 S. 100, 1.

b

c

a

Abb. 61. Preisamphora aus Olbia, Eremitage.

tragen eine hohe Säule, auf der ein Gefäss steht oder stand (1). Als Grabform ist die Exedra nicht nur für Pompei bezeugt, z. B. das Heroon auf der Agora von Termessos in Pisidien (Lanckoronski Städte Pamphyliens und Pisidiens II, S. 37; Petersen, Röm. Mitt. 1897, S. 330). Sonst ist die Form der offenen Sitzbank, auch als Postament für eine Statue in jeder hellenistischen Stadt gang und gäbe, z. B. Priene (2), Delos (3), Milet (4), (im Heiligtume des Apollo Delphinios) u. a. (5). Von einem ägyptischen Ursprung der Schola kann also keine Rede sein; auch ihre komplizierteren Typen weisen nicht nach Aegypten. Oben haben wir gesehen, wie die Schola zweistöckig wird und sich zu einem halbrunden Tempel entwickelt, wobei ein Teil der zweiten Etage offen bleibt und ihr Epistyl durch eine Karyatide getragen wird. Nun aber trafen wir das Motiv der tragenden Statue auf den Aedikulen der süditalischen Vasen, und Watzinger (a. a. O. S. 10) hat den Ursprung desselben richtig in dem Kreise des ionischen Griechentums gesucht.

Lehrreich ist auch eine Kleinigkeit, welche mit der heiligen Umfriedung zusammenhängt. Oben hatten wir zweimal im zweiten Stile und mehrmals im vierten eine Basisform nachgewiesen, die wie drei oder zwei mit den Rücklehnen zusammenstossende Scholae aussieht. Auf einer Basis dieser Art erhebt sich auf dem gelben Friese des Palatins eine Apollostatue, von zwei auf ähnlichen Basen stehenden Dreifüssen flankiert, auf den übrigen Darstellungen steht darauf eine heilige Säule, die von einer an die Form der Basis anschliessenden Portikus umgeben wird (einmal anstatt

(1) S. Mau, Pompei im Leben und Kunst, S. 421 ff. Sogliano, Relazione 1906-1907 S. 5 Fig. 1 und Relazione 1908-1909 S. 5. Vgl. auch die Artikel Exedra und Schola in Daremberg et Saglio, Dict. d. ant. (P. Paris und R. Cagnat) und Exedra von Mau in Pauly, Wissowa R. E.

(2) Wiegand und Schrader, Priene, 206 ff.

(3) B. de corr. hell. VI 1882, pl. IX k, S. 305. Vgl. VII (1883) S. 280.

(4) Wiegand, vierter vorl. Bericht über die Ausgrabungen in Milet. Sitzb. d. Berl. Ak. 1905, S. 542.

(5) Heilige Umfriedungen gerade eines Baums kann ich für die klassische und hellenistische Zeit nicht nachweisen, aber im Kulte sind sie seit der mykenischen Zeit im Mittelmeergebiete gang und gäbe s. Evans, Journ. of hell. St. XXI (1906), S. 103 Fig. 2. Vgl. S. 100 und 170 Fig. 48; lehrreich, dass auf dem letzten Beispiel neben dem Baum auch ein Baitylos steht.

der Säule ein Baum). Diese dreiseitig konkave Basis — die Dreischolenbasis — ist nun vor Kurzem bei zwei berühmten Milesischen Denkmälern nachgewiesen, dem grossen Dreifuss in der Löwenbucht und dem Monument im Bezirke des Apollo Delphinios (1). Müssen wir wirklich bei dieser Sachlage denken, dass das Milesische Denkmal auf unsere Bilder durch die Vermittlung Aegyptens eingewirkt hat?

2) Dürfen wir ferner das Heiligtum mit einem *Baluster* resp. Baitylos als ägyptisch in Anspruch nehmen? Darstellungen eines Balusters unserer Form erscheinen zwar auf einigen der sicherlich hellenistischen glasierten alexandrinischen Vasen mit dem Namen des Königs und der Königin (2), aber auch auf der oben publizierten pergamenischen Scherbe. Die Beispiele wiegen gleich schwer. Richtiger werden wir die Frage stellen, wenn wir uns fragen: ist der anikonische Fetischkult eines Baitylos *nur* für Aegypten oder *mehr* für Aegypten als für andere Länder charakteristisch? Ich wiederhole eine bekannte Tatsache, wenn ich darauf hinweise, dass der anikonische Kult des Baitylos in Syrien, Phönikien, Kleinasien und auf Cypern zu Hause ist, viel weniger in Aegypten. Für Kleinasien beweisen es die vielen Münzen, welche die grossen Baitylostempel verschiedener Städte abbilden (3). Diese grossen Tempel setzen aber

(1) Wiegand, Vierter vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Milet, Sitzb. der Berl. Ak. 1905, S. 337 ff. und 540 ff. Ich erinnere daran, dass ich Fragmente eines zu einer solchen Basis passenden Epistyls auch unter den Schreiber'schen Reliefs nachgewiesen habe (oben S. 102 ff.). Allerdings schreibt mir jetzt Herr Dr. Fimmen: « der im Delphinion stehende Bau hat sich als einfacher Rundbau herausgestellt. Dagegen stehn unmittelbar am Hafen zwei Monumente mit dreiseitigem einwärts gewölbtem Aufbau, eines mit, eines ohne runde Basis... der obere Abschluss von beiden ist unsicher ».

(2) Schreiber, Wiener Brunnenreliefs S. 56, 98; alexandrinische Toreutik S. 433, 47; Jahrbuch 1896 S. 100, 1. Eine Reihe neuer Exemplare der erwähnten Vasengattung s. bei Breccia, Bull. soc. arch. Alex. 12, 1910 S. 93-98 (das. die Litteratur).

(3) Nur einige Beispiele: die alten Münzen von Mallos in Kilikien, Cat. of gr. coins, Lycaonia etc., S. 95 ff.; Caesarea in Kappadokien, a. a. O. Galatia etc. S. 68 n. 181 und S. 90 n. 326; Sardes in Lydien a. a. O. Lydia S. 256 n. 133. Für Syrien brauche ich die Stätten nicht aufzuzählen; Byblos, Emesa, Seleukeia, Chalkis am Libanon u. a., ebensowenig für Cypern.

eine Menge kleinerer Landheiligtümer voraus. Auch die typische Form der unseren Landschaften geläufigen Baluster (1) fehlt den Monumenten Aegyptens; ein Votivdenkmal dieser Art finden wir auf Malta (II. Jahrhundert v. Chr. jetzt im Louvre, Perrot et Chipiez, Hist. de l'art III Fig. 28), und ähnliche Baluster werden öfters auf griechischen Münzen dargestellt: so in Ambrakia (2) und in Apollonia und Orykos (3). Endlich erinnere ich noch daran, dass unsere Form des Balusters in Syrien zu einem beliebten Ornament geworden ist: es werden damit die bekannten Bleisarkophage verziert (4) (besonders die im Museum zu Brüssel und in Konstantinopel).

3) Wie oben schon mehrmals hervorgehoben ist, erscheint auf unseren Landschaften ebenso oft, wie die bisher aufgezählten Monumente, das heilige *Tor* und zwar sowohl als ein wirkliches und doch als heilig bezeichnetes Tor über einem Wege, wie als ein neben dem Wege stehendes Monument, das öfters mit einer Statue zu einem Ganzen verbunden wird, so dass die Statue innerhalb des Tores auf einem Postamente steht oder neben dem Tore auf einer Basis seltener (ich kenne nur die Beispiele auf der schwarzen Wand der Farnesina) als Epithem das Tor bekrönt. Diese letztere Art der Tore scheint wirklich in Aegypten heimisch gewesen zu sein, wie eine Steatitform des Berliner Museums zeigt (5), scheint auch blos dort vorzukommen; das uns aus den Landschaften geläufige Tor über der Strasse, ferner das Tor aus zwei Säulen oder Pilastern, oder aus einer Säule und einem Pilaster das meistens mit einem Baume kombiniert wird, trägt am häufigsten nur Vasen als

(1) Die umstrittene Frage über die Urbedeutung des konischen Baitylos brauche ich nicht zu berühren. Die neuere Literatur darüber s. bei Altmann, Grabaltäre S. 113; Pfuhl, Jahrbuch 1905 S. 90; H. Meltzer, Philolog. 1904 S. 186-223.

(2) Head-Svoronos I, 401, rev. I E, 2; Milani, Studj e materiali II, S. 79 Fig. 265 265 a.

(3) Head-Svoronos I S. 393 396; Evans, Journ. of hell. St. XXI (1906) S. 173; die Münzen gehören dem III.-II. Jahrhundert v. Chr. an.

(4) Ueber diese Denkmäler s. Clermont-Ganneau, Album d'archéologie orientale. pl. 1.

(5) Schreiber, Alexandrinische Toreutik Taf. V; auf dem Tor eine Widderstatue.

Epitheme und gleicht somit ebenso stark der heiligen Säule wie einem wirklichen Tor (1).

Wo das Tor als Sakraldenkmal heimisch ist, wage ich nicht zu entscheiden. Charakteristisch ist aber, dass die Syzygie von zwei Säulen resp. Pilastern in Syrien als Grabmonument, also ganz in der Rolle der heiligen Säule auftritt. Es sind mir z. Z. fünf Denkmäler dieser Art bekannt, freilich alle aus ziemlich später Zeit (2).

Auf die religionsgeschichtliche Bedeutung des Monumentes an und für sich will ich hier nicht eingehen (3). Es ist bezeichnend, dass das heilige Tor, wie das Baum- und Baitylosheiligtum zu den häufigst dargestellten Denkmälern des anikonischen Kultes der mykenischen Zeit gehört (4), und dass die Darstellungen solcher

(1) Ob überhaupt die Untersuchung zwischen dem wirklichen Tore und einer Syzygie von Säulen resp. Pilastern zu trennen hat, ist für mich vorläufig nicht ganz klar; vieles spricht dafür, Einiges aber auch dagegen.

(2) S. Butler, Publications of an americ. arch. expedition to Syria in 1899-1900. Architecture and other arts, New York 1904 S. 59 f., wo die übrige Literatur verzeichnet ist.

(3) Dass es einen Zusammenhang zwischen diesen Toren und den späteren römischen Triumphbogen gibt, habe ich in der russischen Auflage dieses Buches gleichzeitig mit Domaszewski (Die Triumphstrasse auf dem Marsfelde, Arch. f. Religionswissenschaft XII, S. 67 ff.; Abhandlungen z. röm. Religion, Leipzig 1909 S. 217 ff.) ausgesprochen (vgl. Pais, Storia di Roma I S. 298 über die pila Horatia und verwandte Denkmäler). Die reinigende Kraft eines Durchganges durch die Unterweltspforte konnte ganz gut dazu geführt haben, dass ebenso, wie die besiegten Feinde durch diesen Scheintod gereinigt wurden (das berühmte Joch), so auch der blutbefleckte Sieger vor seinem Einzuge in das Kapitolinische Heiligtum. Man muss aber bedenken, dass die Sitte nur durch Sagen einerseits und durch ganz späte Monumente andererseits bezeugt ist, und dass es an Mittelgliedern zwischen beiden durchaus fehlt. S. die sorgfältigen Zusammenstellungen aller bekannten Monumente bei Ch. D. Curtis, Roman monumental arches, Suppl. Pap. of the am. school in Rome VI (1908) S. 26 ff., wo auch die übrige Literatur verzeichnet ist. Eine Untersuchung der Frage vom Standpunkte der vergleichenden Religionsgeschichte, wobei auch die Denkmäler unserer Landschaften verwertet würden, könnte die Sache aufklären.

(4) S. die Ringe Evans, Journ. of hell. St. XXI (1901), S. 182 Fig. 55 und 56, vgl. Evans a. a. O. S. 184 Fig. 58 und Milani, Studî e materiali II S. 11 Fig. 114 und 115; S. 52 Fig. 211. Sehr merkwürdig ist die schwarzfigurige Vase des Br. Mus., Cat. II B 49; Reinach, Rép. II 122, 1: zwei ionische Säulen mit Architrav, auf dem ein Löwe steht, dazwischen eine weibliche Statue, flankiert von zwei Dreifüssen; gewöhnlich als verkürzte Darstellung eines Tempels erkärt, ob aber mit Recht?

Heiligtümer in Verbindung mit anderen ähnlichen Denkmälern, die sich während der Blütezeit der griechischen Religion im Toten- und Heroenkulte fortgepflanzt hatten, im Hellenismus wieder häufig werden. Es lässt sich kaum annehmen, dass diese neue Blüte gerade in Aegypten entstanden wäre, wo die Traditionen des zoomorphischen und anthropomorphischen Kultus zäher waren, als in der übrigen Mittelmeerwelt.

4) Die Säule mit Epithem ist auch schon der älteren Kunst geläufig. die für die Epitheme charakteristische Gefässgattung — rund, geriefelt, mit hohem spitzen Deckel und seitlichen Greifenköpfen, wohl aus Marmor zu denken, — erscheint schon auf einer Vase des III Jahrhunderts in Olbia, vgl. **Abb. 61** zu S. 126, jetzt in der Eremitage. Sie ist ein Ausläufer der athenischen Preisamphoren; ausser dem Exemplar in der Eremitage kenne ich noch vier Stücke der Gattung, in Odessa. (Ueber die Amphora der Eremitage vgl. Pharmakovskij Otschet 1901 S. 9 Abb. 13, a, b, g, e; über die Odessaer Stücke von Stern, zur Frage über die hellenistische Keramik, Odessa 1910 Taf. I-II; Taf. I, 1 ist beinahe eine Replik der Petersburger Vase). Untersucht sind die Vasen noch nicht, gehören aber sicher noch in das dritte Jahrhundert v. Chr. Solch eine Preisamphora ist auch dargestellt auf einem delischen Mosaik (Mon. Piot XIV pl. X a); sie zeigt dieselbe flott hingesetzte Quadriga, die stilistisch an das Pferd in der Lünette des von Kinch entdeckten makedonischen Grabes erinnert. Das Vorkommen auf dem Mosaik ist einmal für dessen Datierung wichtig, bezeugt aber auch, dass die Preisamphoren attisch oder kleinasiatisch sind, nicht alexandrinisch. Die Hauptszene der Petersburger Vase ist wie gesagt eine Quadriga, abgegrenzt von zwei ionischen Säulen mit dem oben beschriebenen Gefäss als Epithem. Das Gefäss ist uns bekannt aus Bildern zweiten Stils (vgl. oben Abb. 13), dann auf mehreren Schreiberschen Reliefs (Tafel XII, XL, LIX, LX, LXVIII, LXIX); erhalten ist ein solches Gefäss in Pompeji (jetzt in Neapel), vgl. Meurer, Formenlehre des Ornaments S. 231 Abb. 8; I Jahrhundert v. Chr. Auch das eiförmige Gefäss aus Säule oder Pilaster findet sich auf Vasen des IV-II Jahrhunderts, so den spätesten rotfigurigen Vasen aus Südrussland, und den noch unerforschten und meistens unveröffentlichten sog. Aquarellvasen aus Kertsch, auf der Rückseite.

5) Ein für unsere Landschaften und für die Prospekte zweiten Stils massgebender Architekturtypus sind auch die Rundgebäude, die das Zentrum eines Sakralbildes dritten Stils oder einen Bestandteil der Landschaften zweiten und vierten Stils bilden. Ich habe oben schon darauf aufmerksam gemacht, dass wir drei Typen zu scheiden haben:

a) Ein Gebäude, das entweder ganz aus Säulen besteht, oder aus einem massiven Untersatz, einer oberen Säulenetage und einem Zelt- oder Pavillondach. Als Abarten dieses Typus können die massiven runden Gebäude gelten, deren Wände in ganzer Höhe durch Halbsäulen gegliedert werden, und die, deren oberer Teil allein Halbsäulen hat.

b) Ein Gebäude, das ganz massiv ist und nur oben eine Reihe dicht bei einander gelegener Fenster hat; es wird regelmässig mit einer flachen Kuppel überdeckt und hat öfters Fenster spezifisch ägyptischer Form, auch in der unteren Etage.

c) Die zweistöckige runde Einfriedung, die in ihrer oberen Etage Fenster oder auch Säulen zeigt.

Sehen wir vorläufig von dem dritten Typus ab, der augenscheinlich von den zwei ersteren abhängt und daraus entstanden ist, wie die zweistöckige viereckige Umfriedung aus der Kombination der einstöckigen mit dem Pavillonbau, so müssen wir uns zuerst der oben gemachten Beobachtungen erinnern, nämlich, dass der zweite Typus auf ägyptisierenden (nicht Pygmäen-) Landschaften vierten Stils oft zu sehen ist, und zwar fast immer in Verbindung mit einer Portikus oder einem ähnlichen länglichen Gebäude und mit echt alexandrinischen Bauwerken, dann dass derselbe Typus schon in den Landschaften zweiten Stils häufig vorkommt, dagegen nur einmal, und zwar im Hintergrunde, auf einer sakralen Landschaft dritten Stils, endlich, dass er später häufig mit der Villenlandschaft verbunden wird, und im vierten Stil sehr beliebt ist. Ziehen wir diese Beobachtungen in Betracht, so werden wir mit Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, dass wir es mit einem Gebäude alexandrinische Ursprungs zu tun haben (vgl. das oben S. 64 ff. über die alexandrinischen Laternen Gesagte), das ursprünglich vielleicht nur als Grabmal gebraucht wurde, später aber grosse Verbreitung fand, auch ausserhalb Alexandriens. Aehnliche erhaltene oder plastisch nachgebildete Rundgebäude kenne ich nicht. Viel-

leicht sieht die von Pfuhl beschriebene Terrakotta aus Skimatari ähnlich aus; ohne sie gesehen zu haben, kann ich darüber nicht urteilen (1).

Der Typus a) dagegen ist ebenso in Monumentalwerken, wie in Nachbildungen überall in der griechischen Welt nachzuweisen, nur am seltensten in Aegypten. Ich brauche die einzelnen Belege nicht aufzuzählen, weil dies von anderen mehrmals geschehn ist (2). Für die Verbreitung des Typus gerade als Grabmal resp. Heroon, was er auf unseren Landschaften meistens ist, sind die kleinen Nachbildungen beweisend, obwohl sie meistens römischer Zeit entstammen. Ich meine die interessanten tönernen Thymiaterien aus Olbia (British Museum und Eremitage, das Exemplar der Eremitage **Abb. 62**) (3) Journal of hell. St. XXIX (1909) S. 164 und den etruskischen Grabaufsatz (aus Tuff) im Vatikan (Mus. Greg. I, tav. CV; Helbig, Führer II n. 1176), die beide vielleicht noch vorrömisch sind, dann das Denkmal aus dem Br. Museum (Catalogue of Terracottas C. 210 Fig. 44) und das Baumodell der Grabstele von Kyzikos (4).

Man sieht, kein Pfad hat uns nach Aegypten geführt, keiner nach Italien, alle dagegen in das östliche Becken des Mittelmeers, besonders nach Kleinasien und zuweilen auch nach Syrien. Vielleicht ist es erlaubt, die Konsequenzen zu ziehen, und zu sagen,

(1) Pfuhl, Jahrb. des Inst. 1905 S. 142. Die Analogien, welche Pfuhl anführt, sprechen dafür, dass wir es auch hier mit dem Typus a zu tun haben.

(2) S. Conze, Samothrake S. 19, der auch eines der pompeianischen Landschaftsbilder III. Stils angezogen hat; Benndorf, Jahresh. 1902, S. 191 ff., Pfuhl, Ath. Mitt. XXX (1905) S. 332; Altmann, Die italischen Rundbauten. S. 93.

(3) Das Exemplar in London ist sicher wie das in der Eremitage ein Thymiaterion; die Figur des Schauspielers gehört nicht dazu. Maasse des Exemplars in der Eremitage: H. 0,38. ohne Deckel 0,233, unterer Durchmesser 0,19. Der Deckel ist abnehmbar darunter liegt ein Becken — ebenfalls aus Ton —, wohl für flüssige Aromata; die obere Etage ist von der unteren durch eine durchlöcherte Decke getrennt. Die Erhitzung geschah durch Kohlen, von denen noch Reste in der oberen und der unteren Etage liegen. Aussen hat die untere Etage männliche Atlanten, dazwischen Guirlanden, die obere weibliche, dazwischen Masken.

(4) S. Benndorf, Jahresh. 1902 S. 191 Fig. 57 und S. 195 Fig. 58; Altmann, Die italischen Rundbauten S. 93; vgl. ders., Die römischen Grabaltäre S. 1 ff.

dass die Typik der sakralarchitektonischen Landschaft, die sich seit dem IV. Jahrhundert auf Votivgemälden und Grabdenkmälern, sowie möglicherweise auf den bemalten Wänden des dekorativen Stils, der vor dem ersten im Osten geherrscht hat, allmählich entwickelte, eine erste Bereicherung und vielleicht eine erste Ver-

Abb. 62. — Thymiaterion aus Olbia in der Eremitage.

bindung mit der illusionistischen Malart wahrscheinlich auf den griechischen Inseln und in Kleinasien erfuhr, fast gleichzeitig sich auch in Aegypten einbürgerte und bald danach aus Aegypten und dem hellenistischen Osten nach Italien kam. Da der Prozess sich hauptsächlich im Anschlusse an die Entwicklung des wiedererstandenen zweiten Stils vollzog, die nicht früher als Mitte oder

Ende des II. Jahrhunderts begann, so hat sich die Landschaft als Sakrallandschaft für die Bilder und als gemischte Landschaft für die Friese und grosse Kompositionen sehr rasch in den letzten Dezennien des II. und den ersten des I. Jahrhunderts und fast gleichzeitig in allen Teilen der hellenistischen Welt entwickelt, wobei die führende Rolle für die sakrale Landschaft den östlichen Ländern, für die gemischte Aegypten zufiel. Da auch die Schreiber'schen Reliefs der dritten Periode dieselbe Typik wie die sakralen Landschaften zeigen, so werden auch sie wahrscheinlich ausgestattet mit der neuen Typik und ausgeführt in der mit ihr verbundenen neuen, an die Wachsmodelle anschliessenden Technik ebendaselbst und zu derselben Zeit zuerst verfertigt worden sein, um dann einen besonderen Aufschwung in Italien zu nehmen.

F) Der landschaftliche Hintergrund der figürlichen Kompositionen.

Wir sahen, dass die architektonischen Typen des landschaftlichen Hintergrundes der grossen figürlichen, meist mythologischen Kompositionen mit den Typen der sakralen und halbsakralen Landschaft nicht zusammenfallen. Interieurs von Gebäuden allerlei Art, Inneres oder Aeusseres eines heiligen Bezirkes, Tempel, vor denen sich die Szene abspielt; im dritten Stile, wo die landschaftlichen Elemente mächtiger eindringen, dazu auch die Stadt mit ihren Mauern, — das sind die beliebtesten Motive der Hintergründe.

Nach der Auffindung der Hedistestele aus Pagasae, nach der richtigen Deutung des Niobidenbildes aus Herculanum durch Pfuhl (Gött. gel. Anz. 1910 S. 799) und den lehrreichen Ausführungen Rodenwaldts in seinen beiden mehrfach zitierten Arbeiten, ist es klar, dass die Interieurs auch den griechischen Tafelbildern geläufig waren und dass die römisch kampanischen Maler und vielleicht schon ihre griechischen Vorläufer das Gegebene nur im Anschlusse an die Prospektmalerei weiter entwickelt haben.

Dasselbe muss von dem heiligen Bezirk gesagt werden. Die samischen Reliefs mit den Heroa zeigen wie das Motiv auch der grossen Kunst geläufig war. Früher, wie jetzt, glaube ich nämlich,

dass jeder Fortschritt prinzipieller Art zuerst in der grossen Kunst gemacht wird und erst dann in die angewandte gelangt. Ich kann nicht glauben, dass die samischen Bildhauer weiter waren, als die Tafelmaler derselben Zeit. Auch das Motiv einer Stadt, in deren Nähe sich eine figürliche Szene entwickelt, ist der Kunst sogar des V. Jahrhunderts und der späteren Zeiten geläufig. Ich brauche auf die Allen bekannten Monumente nur hinzuweisen: es handelt sich um solche Denkmäler wie Gjölbaschi, das Nereidenmonument und besonders die Reliefs der Gräber von Tlos und Pinara (1).

Und zuletzt der Tempel. Ich will bei diesem Typus nicht länger verweilen, da schon das früher Gesagte manches darauf Bezügliche enthält, und mache nur auf das von Engelmann publizierte Bild einer süditalischen Vase aufmerksam, um zu zeigen, dass die industrielle Kunst des IV. Jahrhunderts einen Tempelbezirk darzustellen gewillt war, wohl im Anschluss an die grosse Malerei (2).

Die Motive der landschaftlichen Hintergründe der pompejanischen und römischen Bilder können also der älteren Kunst nicht fremd gewesen sein; ja die Landschaft hat auf die Künstler so mächtig gewirkt, dass sogar auf Friesen wie dem Telephosfries ein landschaftlicher Hintergrund zu sehen ist.

Eine andere Frage, auf die ich hier nicht eingehen kann, ist die, ob die griechischen Künstler Architektur und Landschaft überhaupt nur als Hintergrund behandelten und von einer freien Verteilung der Figuren in der Landschaft noch entfernt waren. Wie unwahrscheinlich es angesichts der oben angeführten Denkmäler auch klingen mag, möglich wäre doch, dass die Tafelmaler archaistisch waren und mit der dekorativen und wohl auch der monumentalen

(1) Die letzteren findet man bei Fellows Lycia. S. 166 (333); Michaelis Ann. d. Ist. 1876 S. 105 u. 117; Benndorf-Niemann, Reisen I, S. 53 ff. Fig. 36-37; Perrot et Chipiez V S. 367.

(2) Engelmann, Zeitschr. f. bildende Kunst 1908 S. 312. Vgl. die Vase, ebenfalls aus Ruvo mit Darstellung des Orestes in Tauris Reinach, Rép. I S. 105, 5, dort Litt., ferner den Krater im Louvre, Benndorf, Jahreshefte 1899 S. 16, Reinach, Rép. I S. 279, 2; der architektonische Hintergrund wiederholt hier beinahe das angeführte Relief aus dem athenischen Asklepieion, vgl. oben S. 113.

Wandmalerei, zunächst nicht Schritt hielten, so dass erst die späteren, vielleicht erst die römischen Künstler die neuen Errungenschaften der Wandmalerei auf die Tafelbilder übertrugen. Als sicher können wir allerdings betrachten, dass die Künstler der pompejanischen und römischen Bilder, wie Rodenwaldt nachgewiesen hat, bestrebt waren, die landschaftlichen Hintergründe zu entwickeln, Leben und Perspektive hineinzubringen und zeitweise auch, wie in manchen Bildern dritten Stils, die Figuren der Landschaft unterordneten. Dass dies im Anschluss nicht an die Tafelbilder, sondern die dekorative Landschaft geschehen ist, kann nach den Forschungen Rodenwaldts als ausgemacht gelten und ebenso, dass die meistens rein mechanische Vereinigung (einige Bilder des dritten Stils ausgenommen) der Figuren der Tafelbilder mit der *voll entwickelten perspektivischen Landschaft* erst in Italien zustande kam, obwohl wir mit Sicherheit behaupten können, dass die Landschaft sich hauptsächlich ausserhalb Italiens entwickelt hat. Was in der Griechenwelt organisch war — die Vereinigung der Figuren mit dem landschaftlichen Hintergrunde besonders in den dekorativen Bildern — wurde in Rom wie auf den spätesten Schreiber'schen Reliefs mechanisch, die Landschaft und die Hintergründe wurden zu reinen Kulissen. Dasselbe geschah auch bei den Interieurs, auf die ihrerseits die viel früher und ebenfalls nicht in Rom und Italien entwickelte Szenen- und Prospektmalerei eingewirkt hatte.

G) Die litterarischen Zeugnisse über die römische Landschaftsmalerei.

Eine weitere Frage ist, ob auch die Landschaft vom Typus der esquilinischen gleichzeitig und in demselben Milieu mit der sakralen und halbsakralen Architekturlandschaft entstand, oder ob sie römisch ist. Bekanntlich hat dies vor kurzem Rodenwaldt [1] angenommen und dabei auf den bekannten Studius (resp. Ludius, vgl. Schulze, lat. Eigennamen S. 179 f.) hingewiesen. Schon an

[1] Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde S. 22 ff.

und für sich ist die These nicht recht überzeugend. Auch für Rodenwaldt sind die esquilinischen Landschaften engstens mit dem Stil ihrer figürlichen Staffage verwachsen; dieser aber hat sich uns oben als nicht römisch erwiesen. Dann andererseits: angenommen dass die esquilinischen Landschaften Prospekte sind, was mir, wie oben schon gesagt wurde, noch zweifelhaft ist, so müssten sie mit den Anfängen der Prospektmalerei zusammenfallen, deren römischer Ursprung nicht bewiesen ist.

So bleiben die beiden litterarischen Zeugnisse. Vitruv VII, 5, und Plinius n. h. XXXV, 116-117, in deren Interpretation die neueren wie Cultrera (1) und Rodenwaldt (2) m. E. keine Fortschrite gegenüber den älteren Interpreten, besonders Helbig, Woermann und Mau, (3) gemacht haben.

Vitruv geht von der Idee aus, dass die Malerei eine Nachahmung wahrer Dinge sein solle. Als gute Nachahmung rühmt er den sogenannten ersten Stil, der wohl zu seiner Zeit noch zu sehen war, aber als abgetan galt: ex eo antiqui qui initia expolitionibus instituerunt imitati sunt primum crustarum marmorearum varietates et conlocationes, deinde coronarum et silaceorum cuneorum inter se varias distributiones. In dem ersten Teile der Phrase greift er schon in den zweiten Stil hinein, spricht aber ausdrücklich von ziemlich ferner Vergangenheit, von den antiqui. Diese sind auch als Subjekt in der ganzen folgenden Ausführung über das spätere Stadium des zweiten Stiles zu denken (4) und erst mit dem § 3 (resp. 178) geht Vitruv zu seiner eigenen Zeit über,

(1) Cultrera, Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana. I, La corrente asiana, Roma 1907 S. 19 f. u. 228 f.

(2) Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde S. 22 ff.

(3) Helbig, Rh. Mus. 1890, S. 393 ff.; Wandgemälde S. 385 ff. Untersuchungen S. 62, 217; Woermann. Die Landschaft S. 221 ff.; Mau, Geschichte S. 246 ff.

(4) Den Ausführungen Rodenwaldts über die antiqui (a. a. O. S. 26) kann ich mich nicht anschliessen. Es ist zu bedenken, dass der zweite Stil wohl eine längere Existenz gehabt hat, als allgemein angenommen wird; wenn er in Pompei um das Jahr 80 zuerst vorkommt, so wird er nach Rom noch früher gelangt sein, also etwa um 100. Damit ist aber die Zeit der Entstehung nicht gegeben und aus diesen Angaben nicht mit Sicherheit festzustellen. Unter Augustus blüht in Rom schon der III. Stil.

für die nicht mehr der zweite, sondern schon der dritte Stil bestimmend war, und gibt eine treffliche Charakteristik dieses dritten Stils, für den er aber nur tadelnde Worte findet; die älteren Dekorationen zweiten Stils, die natürlich in den Häusern noch zu sehen waren, gefallen ihm besser; er charakterisiert sie kurz mit folgenden Sätzen:

1) postea ingressi sunt ut etiam aedificiorum figuras, columnarum et fastigiorum eminentes proiecturas imitarentur;

2) patentibus autem locis uti exhedris propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent;

3) ambulationes vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornarent ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes: pinguntur enim portus promuntoria litora flumina fontes euripi fana luci montes pecora pastores;

4) nonnullis locis item signantur megalographiae habentes deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus troianas pugnas seu Ulixis errationes per topia, ceteraque quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata.

Auf eine allgemeine Charakteristik folgt also eine Beschreibung der besonders auffallenden Eigentümlichkeiten des zweiten Stils, nämlich der Szenenmalerei in gewissen Räumen und der hauptsächlich in längeren Gängen befindlichen Landschaften. Die Beschreibung der letzteren entspricht den oben behandelten Architekturlandschaften des zweiten Stils. Sehen wir hier näher zu. Vor allem werden von Vitruv grössere zusammenhängende Komplexe beschrieben, gerade wie die meisten unserer Landschaften; ihre Bestandteile sind: portus — wie auf dem Fresko aus der Farnesina mit der Darstellung des einlaufenden Schiffes (oben S. 23) — promuntoria, litora (ebenda), flumina (gelber Fries des Liviahauses und die Landschaft Albani), fontes, euripi (Stuckdekorationen der Farnesinadecke), fana luci montes (überall auf den Farnesinalandschaften bes. oben S. 22), pecora, pastores (wir haben schon mehrmals darauf hingewiesen, wie charakteristisch für den zweiten Stil die Hirten- und Viehstaffage ist).

Etwas anderes fängt mit nonnulli locis signantur an; es sind andere Räume, und es wird auch ein neues Verbum gebraucht. Von den Landschaften ist nicht mehr die Rede, sondern von mytholo-

gischen Bildern — Göttergestalten oder zusammenhängende Darstellungen von Mythen. Seitdem die Villa Item da ist, wissen wir, was darunter zu verstehen ist: überlebensgrosse Figuren in einem zusammenhängenden Komplexe ganze Wände eines Zimmers füllend. An letzter Stelle, wieder abgetrennt durch « non minus », kommen die gemischten Darstellungen: die pugnae troianae, die errationes Ulixis per topia, die mit landschaftlichem Hintergrund zu denken sind. Ausdrücklich werden beide letzteren Gattungen nicht zu den megalographiae gezählt, sahen also wohl so aus, wie die Ausschnitte aus dem trojanischen Cyklus in den Bildern dritten Stils mit Darstellung des trojanischen Rosses, oder wie die esquilinischen Landschaften.

Was die megalographiae, pugnae Troianae, errationes per topia mit anderen idyllischen Landschaften gemeinsam haben, ist das Kontinuierliche, die Füllung grosser Flächen. Dass vor dem zweiten Stil überhaupt keine Landschaften existierten, sagt Vitruv mit keinem Wort; sie wurden nur nicht in dem von ihm charakterisierten Sinn zur Dekoration der Wände verwendet (1).

Dies alles verschwindet mit dem dritten Stil. Das Grossartige, was im zweiten Stil lag, das Wahre, wird durch Kleinliches, Unwahres, rein Ornamentales ersetzt. Das Kennzeichen dieses Stils sind eben die calami statt Säulen, appagineculi striati cum crispis foliis et volutis statt Giebeln, also, möchte ich die Stelle verstehn, an Stelle der früheren monumentalen Nischen mit Bildern (ergänze ich) Kandelaberaediculae mit den teilweise ägyptische Statuen tragenden cauliculi. Die Landschaftsdarstellungen sind eben wie wir schon wissen im III. Stil nicht mehr etwas Massgebendes, in die Augen Fallendes, sondern sind entweder rein ornamental geworden oder haben sich nur auf den Bildern erhalten. Deshalb erwähnt sie Vitruv bei der Beschreibung des dritten Stils nicht mehr. Zu bemerken ist noch, dass Vitruv, der sicher unter Augustus schrieb, den dritten Stil schon beinahe als herrschend bezeichnet. Leider sind die verschiedenen Zeitansätze für die Publikation des vitruvischen Werkes alle umstritten.

(1) Bezeichnend ist, dass Vitruv gerade die älteren Eigenschaften des zweiten Stils rühmend hervorhebt; von den Prospekten spricht er später im Anschluss an die Geschichte von Apaturius aus Alabanda (§ 5) und zwar tadelnd.

Wir kommen zum zweiten Zeugnis, dem des Plinius. Ich glaube nicht recht, dass wie Rodenwaldt (a. a. O. S. 24) will, es sich bei Vitruv und Plinius um dasselbe handelt. Plinius zählt die römischen Maler auf und spricht beiläufig auch von Studius (S. Ludius?, s. o.): non fraudanda et Studio divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus et topiaria opera, lucos nemora colles piscinas euripos amnes litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantes, aucupantes aut venantes aut etiam vindemiantes. sunt in eius exemplaribus nobiles palustri accessu villae (es folgt eine unverständliche Stelle) plurimae praeterea tales argutiae facetissimi salis. idem subdialibus maritimas urbes pingere instituit, blandissimo aspectu minimoque impendio.

Worin bestand nun das, was ihn berühmt gemacht hat? Hätte er überhaupt zuerst Landschaften gemalt, so hätte Plinius dafür ganz andere Töne gefunden und hätte sicher nicht so viel Nachdruck auf villae et porticus gerade am Anfange gelegt, dann noch einmal villae erwähnt und zuletzt die maritimae urbes. Es ist klar, dass es die Darstellung der Villa war, die Studius einführte und die ihn berühmt machte. Denn dass er die Landschaft als solche erfunden hätte, ist schon dadurch ausgeschlossen, dass die Beschreibung dessen, was er gemalt hat, nicht mit dem zusammenfällt, was Vitruv über die Architekturlandschaft sagt. Das Sakrale (fana) und Idyllische (pecora pastores) wird von Vitruv betont und der Gesamteindruck einer Gegend, nicht eine Einzelheit hervorgehoben, dagegen sagt Plinius von Studius, er hätte gerade Nachdruck auf Villen und Portiken gelegt und was alles damit zusammenhängt: topiaria opera, luci, nemora, colles — ganz so wie sie auf den pompejanischen Villenlandschaften erscheinen: zuerst Gärten, dann Parkanlagen, im Hintergrunde nicht mehr Berge, sondern bewaldete colles, wie so oft in Italien; dann das Wasser — piscinae euripi d. h. die ebenfalls auf den Villendarstellungen beliebten künstlichen Wasserwerke — Bassins, Kanäle; an zweiter Stelle kommen erst amnes et litora d. h. Flüsse und Seeufer, wie wiederum ständig auf unseren Villendarstellungen. Besonders hebt Plinius die Situation einer Villa mitten im Wasser hervor, was auch unsere Landschaften mehrfach geben. Dann die Staffage; sie ist

nicht mehr die idyllische der Landschaften zweiten Stils, sondern eine freiere, bewegtere, buntere. Einen Teil kennen wir allerdings schon aus dem II. Stil — Reisende und piscantes-, aber auch diese ausgenommen bleibt die Gesellschaft des Studius bunter als die der Landschaften zweiten Stils, wenigstens wie sie in der Darstellung Vitruvs erscheinen, der vielleicht ein etwas älteres und einfacheres Stadium meint, als der gelbe Fries und die Farnesinafresken. Diese Buntheit geben die pompejanischen Villenlandschaften nur z. T. wieder; sie gehörte auch zu dem, was Studius besonders beliebt machte und was die ornamentalen Maler von Pompei wohl nicht ganz nachahmen konnten. Und endlich die maritimae urbes; ganz abgesehen von der Stelle des Plinius, sind wir aus stilistischen und formalen Rücksichten dazu gekommen, die pompejanischen Darstellungen dieser Art als aus den Villendarstellungen entwickelt oder ihnen parallel zu betrachten. Wir sehen jetzt, dass wir Recht hatten.

Noch eines könnte m. E. davon abraten, den Studius als Erfinder der freien Landschaft überhaupt zu betrachten, nämlich dass, wie ich in meinem Aufsatze über die Villen (1), bewiesen zu haben, hoffe, keine einzige Portikusvilla vor dem dritten Stil vorkommt.

Bei dieser Sachlage glaube ich doch, dass in den beiden obigen Stellen gar nichts über den Ursprung der Landschaft überhaupt gesagt ist; dass Vitruv nur von der mächtigen Rolle gesprochen hat, die die Landschaft in dem zur Zeit des Augustus schon antiquierten zweiten Stile spielte, und dies bei einer allgemeinen Charakteristik des zweiten Stils; er scheidet, wie auch wir es getan haben, zwischen der von uns so genannten Architekturlandschaft und den grossen mythologischen Darstellungen auf rein landschaftlichem Hintergrund. Ebensowenig wie Vitruv beschäftigt sich Plinius mit der Frage über die Entstehung der Landschaftsmalerei überhaupt; er sagt nur, um sich eines einheimischen Künstlers rühmen zu können, dass in den Zeiten des Augustus ein gewisser Studius in die dekorative Wandmalerei die Darstellung der villae eingeführt hat; wie und auf welchen Stellen der Wand erfährt man nicht; die Bilder sind — das ist das einzige, was wir wissen — in geschlossenen Räumen gemalt zu denken, die Darstellungen

(1) Jahrb. XIX (1904) 103 ff.

der urbes maritimae im Freien; dabei individualisierte Studius und malte nach Bestellung, was man wünschte, wohl auch die wirklichen Villen der Auftraggeber.

So interpretiert geben uns beide Stellen wichtige Winke, lassen aber die Frage nach der Geschichte der Landschaft vor dem zweiten Stile vollständig offen.

Exkurs.

Die Landschaft in der dekorativen Wandmalerei und Plastik ausserhalb Pompeis und nach der Zerstörung Pompeis.

Die Resultate, die oben hauptsächlich aus pompejanischem Material gewonnen sind, hätten noch allgemeinere Geltung, wenn sich beweisen liesse, dass die skizzierte Entwicklung auch ausserhalb Pompejis stattfand. Leider weiss man das nicht. Wenn für den zweiten Stil Rom uns eine ganze Reihe Wanddekorationen geliefert hat, so ergiebt es dagegen für die spätere Zeit in Bezug auf die uns interessierende Frage nur wenig. Man kann freilich nicht sagen, dass die Monumente gänzlich fehlen. Aus der Zeit des Augustus stammen z. B. die schönen Wanddekorationen, besonders Deckenschmuck, die unter dem Domitianischen Palaste teilweise zu sehen sind oder besser zu sehen waren (1). Die Decken dieser Räume enthalten auch einige Landschaften (2) und ein grösseres Bild daraus ist mehrfach publiziert worden (3). Aus der Zeit Neros stammen die noch erhaltenen schönen Decken und Reste von Wanddekorationen, in den sogenannten « Titusthermen »,

(1) S. Jordan-Hülsen, Topographie der St. Rom I, 3 S. 90 Anm. 117.

(2) Die Decken sind von Piccini und P. L. Ghezzi gezeichnet worden, s. Ponce, Arabesques antiques des bains de Livie, Paris 1789. Für uns kommt besonders Cameron, The baths of the Romans, London 1775 pl. 55 u. 56 in Betracht.

(3) T(urnbull) A curious collection of ancient paintings, London 1741 pl. 27; R. von Schneider, Arch. Ep. Mitt. aus Oesterreich IV S. 30 f. n. 5; H. Egger, Kritisches Verzeichnis der Samml. architektonischer Handzeichnungen I S. 37 n. 112 und Fig. 14 (Piccini). Die Gebäude sehen hier alle wahrscheinlich aus und sind sakral.

den Zimmern des Neronischen Goldenen Hauses, die mehrmals gestochen wurden (1). Von anderen Fundorten kommt vieles, was teils zeitlich unbestimmbar, teils später ist und im XVII. und XVIII. Jahrhundert gestochen und sogar farbig publiziert wurde. Ich komme noch darauf zu sprechen. Die Hauptschwierigkeit liegt also nicht im Fehlen des Materials, sondern in seiner Unerreichbarkeit. Bevor die noch vorhandenen Reste gehoben, gereinigt, gemessen, photographiert sind, kann man keine Geschichte der römischen dekorativen Wandmalerei schreiben, auch nicht eine spezielle Frage behandeln (2). Denn erst der Vergleich des Vorhandenen mit den seinerzeit gemachten Stichen kann über deren Zuverlässigkeit in den Einzelfragen entscheiden. Es mag sich z. B. herausstellen, dass die gesamte Dekoration und die grossen Bilder im Ganzen treu gezeichnet sind, die dekorativen Landschaften aber, wie es auch jetzt geschieht, flüchtig und ungenau.

Soweit ich das Material kenne, scheint der IV. Stil in Rom wie in Pompeji hauptsächlich kleine dekorative Bilder gebraucht zu haben, so wenigstens in der domus aurea (3). Auf einer ziemlich vollständig erhaltenen Wanddekoration, welche Dr. Weege des Näheren beschreiben wird, sehen wir ein Landschaftsbildchen einmal — **Abb. 63** — in einem Prospekt der oberen Architekturen als Schirm aufgestellt, das andere Mal zwischen den Architekturen des oberen Teiles hoch auf einer Stange befestigt; beide Landschaften sind in der Flüchtigkeit der Ausführung und der Unbestimmtheit der Architekturen den jüngsten, meistens ägyptisierenden Bildern des IV. Stils in Pompei ähnlich. Die spätere Zeit scheint in Rom ebenfalls hauptsächlich den IV. Stil weiter gepflegt zu haben, mit einigen Variationen und Vereinfachungen, teilweise auch wieder an den II. Stil anschliessend, aber doch nicht so, dass man von einer Rückkehr zum II. Stil reden könnte. Besonders viele Beispiele haben

(1) Am besten bei Mirri und Carletti. Le antiche camere Esquiline restituite, Roma 1776, und bei Ponce, Collection des tableaux etc. trouvés à Rome dans les thermes de Titus. Paris 1786. Vgl. Hülsen-Jordan, Topographie S. 277, 55.

(2) Einen Anfang dazu macht jetzt Herr Dr. Fr. Weege, welcher mir einige schöne Aufnahmen der Dekorationen der domus aurea zur Verfügung gestellt hat, wofür ich ihm auch an dieser Stelle herzlichen Dank ausspreche.

(3) S. Mirri a. a. O. Taf. 6.

wir für dies dekorative System aus der Zeit Hadrians: die schönen Häuser Ostias (1), die Malereien der Exedra im sogenannten Palatinischen Stadium (2), die Fresken eines Zimmers am Abhange des Palatins (3), die neulich wieder aufgedeckt wurden, ihnen schliesst sich die spätere Kaserne der vigiles in Trastevere an (4); etwa in dieselbe Zeit gehören auch die Gräber der Via Latina und die zerstörten Dekorationen der Villa Negroni (5). Die beiden

Abb. 63. — Landschaft aus der Domus aurea Neronis.

letzteren Denkmäler sind besonders wichtig, da sie auch Landschaften enthalten. Die Datierung der Villa Negroni gründet sich

(1) S. zuletzt das ganz ausgemalte Zimmer, welches die neuen Ausgrabungen Vaglieri's zu Tage gefördert haben, und das einem anderen, auch vollständig bemalten, früher ausgegrabenen Zimmer in allen Details ähnlich ist. S. Vaglieri, Not. d. sc. 1908 S. 23 ff Fig. 2.

(2) Mau, Geschichte S. 459; seiner Datierung dieser Exedra kann ich mich nicht anschliessen.

(3) Marchetti, Not. d. sc. 1893 S. 44 f.; Hülsen, Röm. Mitt. 1893 S. 289 ff. (beide mit ungenügenden Abbildungen). Vgl. das unter dem M. Giustizia gefunden Bad; Pinder Annali 1863 S. 256 ff. Taf. IK, Pellegrini, il Buonarotti ser. II vol. V ff. 1870.

(4) Mau, Geschichte, S. 461 f.

(5) C. Bubi, Pitture antiche della Villa Negroni, Roma 1778; Notizie istoriche della Villa Massimo, Roma 1836, S. 213 ff.; Mau, Geschichte S. 456 ff.

auf einen Ziegelstempel der Hadrianischen Zeit. Wenn dies Indicium genügt, so müssen wir sagen, dass die Dekoration gegenüber der domus aurea viel einfacher, ich möchte sagen architektonischer geworden ist und stark an den II., noch mehr an den III. Stil anknüpft. Die Landschaften sind nach der Art des III. Stils im oberen Teile der Wand rein dekorativ als Bildchen verwendet, etwa mit Erinnerung an die Rolle der Landschaftsbilder als Füllungen grosser Friese. Inhaltlich sind sie gewöhnlich sakral, (Säule mit Epithem und Baum, heiliges Tor und Baum).

Rein sakral sind auch die vielen Landschaften des zweiten Grabes an der Via Latina, die nach Petersen in das II. Jahrhundert n. Chr. gehören (1). Die einzelnen bekannten Motive — Tor oder Syzygie, Säulen mit Statuen oder Gefässen, Aediculae, das zylindrische Gebäude mit Flachkuppel, das ägyptisierende Gebäude mit dem nach hinten geneigten Dache, Porticus verschiedener, meist unbestimmter Art — (2) gehören alle zur sakralen Typik und werden in der gewöhnlichen Weise kombiniert. Ihre Verwendung entspricht den Regeln, die für den IV. Stil gelten; es sind kleine Bildchen in der Wand-und Deckendekoration. Bezeichnend ist, was schon Petersen hervorgehoben hat, dass die Staffage ihren sakralen Charakter verliert und gleichgültig wird: die Maler arbeiteten rein mechanisch ohne eine Vorstellung davon zu haben, was eigentlich gemalt wurde. Doch scheinen diesem Stil nicht nur die dekorativen Bildchen geläufig gewesen zu sein. Vielleicht gehören in dieselbe Zeit auch die ganze Wände schmückenden Landschaften, — ähnlich wie sie aus Casa della Fontana piccola, di Apolline und della caccia in Pompei bekannt sind, — die in dem sogenannten Titushause, zwischen dem Colosseum und den Trajansthermen im Jahre 1668 gefunden wurden (siehe Hülsen, Röm. Mitt. XI 218 f.) (3). Ein Gang in diesem Hause « era dipinto da ambo i lati con diverse vedute e fabbriche, ma guaste in modo che

(1) Petersen, Ann. d. Ist. 1881, S. 222; Monumenti VI tav. LIII.

(2) Nähere Beschreibungen der einzelnen Landschaften s. bei Petersen a. a. O.

(3) Vgl. Jordan-Hülsen, Topographie I 3 S. 322 Anm. 1 a. Die Baureste und die Fresken können nicht früher sein als das II. Jahrh. Ob sie aber noch zu dieser Zeit gehören oder viel später sind, lässt sich leider bei dem Fehlen der Originale und eines Parallelmaterials nicht mit Sicherheit sagen.

poco si conoscevano eccetto al segno IV erano conservatissime ». Die hier gefundenen zwei Gemälde sind auch gezeichnet und publiziert, das erste bei Bartoli-Bellari-Causacus, Picturae antiquae cryptarum romanarum et sepulcri Nasonum (1) tav. X. Ich weiss nicht, ob der Zeichnung zu trauen ist, aber ich erkenne links den bekannten Komplex des zylindrischen Gebäudes mit oberen Fenstern und die Portikus, dann links davor das ebenfalls ägyptisierende gewöhnliche Sacellum mit Zeltdach, endlich ein kompliziertes Gebäude, das nur auf dem Originale zu verstehen wäre. Echt scheinen die Säule mit Dreifuss vorne und der Baluster mit der angebundenen Lyra und dem Aufsatz zu sein. Es ist also eine sakrale Landschaft mit stark ägyptisierenden Architekturen, wie z. B. die Landschaft des Apollohauses in Pompei.

Ganz anders ist die zuletzt von Hülsen ausführlich besprochene andere Landschaft des Ganges (s. bei Hülsen a. a. O. Abbildungen und Hinweise auf andere existierenden Nachbildungen des verlorenen Originals). Es ist eine Hafenstadt, mit einem Molo, ganz wie die Hafenstädte in Pompei. Dass eine bestimmte Stadt gemeint war, ist sicher, dafür zeugen die Aufschriften bei den einzelnen Gebäuden; dass aber der Maler wirklich die bestellte Stadt in ihrer Individualität darstellte, bezweifle ich sehr, denn die Aehnlichkeit des Bildes mit den pompejanischen ist zu gross. M. E. hat man hier eine typische Hafenstadt mit Annäherung an ein gewisses, dem Maler vielleicht geläufiges Stadtbild und mit Hervorhebung einiger für diese Stadt besonders charakteristischen Gebäude.

Sehr ähnlich sind den oben beschriebenen die Landschaften, die angeblich zu den Konstantinsthermen gehörten und vor Kurzem teilweise noch im Casino Rospigliosi zu sehen waren (2). Besonders nahe der ersten Landschaft aus dem Titushause steht die jetzt fast vollständig zugrunde gegangene kleine (H. 0,12, Br. 0,252) Landschaft Matz-Duhn, Ant. Bildw. in Rom III n. 4110 S. 241 vgl. die ziemlich abenteuerlichen Abbildungen Geroux d'Agincourt, Histoire de l'art, V, Taf. IV, 6 und T(urnbull), a curious Collection Taf. 36. Es scheint ein gewöhnlicher Grabbe-

(1) Es existieren davon wenigstens vier Auflagen: J. 1683, 1706, 1737 und in Thes. Graevii B. XIII.

(2) Jetzt ist keine einzige, auch nicht die von Duhn gesehene, mehr da.

zirk am Strande dargestellt gewesen zu sein: das runde Flachkuppelgebäude mit Vorhalle (?) oder besser, wie Duhn sagt, mit einer mit ihm verbundenen Halle, das Podiumgrabtempelchen mit Seitenfenster, daneben eine Säule mit Gefäss auf einem Postamente, Bäume und das ausgespannte Velum.

Ganz gewöhnlich ist auch die bei T(urnbull) pl. 41 (schlecht) und Geroux d'Agincourt a. a. O. IV, 2 (von Duhn nicht mehr gesehen a. a. O. S. 238) abgebildete Pygmäenlandschaft mit den üblichen Gebäuden: dem turmartigen mit nach hinten geneigtem Dache und dem hüttenartigen mit Stroh- resp. Rohrdach und dem gewöhnlichen Strohschirm darüber. Interessanter wäre die grossartige Felslandschaft, die jetzt nicht mehr vorhanden ist, wenn man der Zeichnung Bartoli's trauen könnte (Bartoli etc. Pitture tav. XIII). Die Motive sind uns allerdings alle bekannt und erinnern stark an Bilder dritten Stils: die idyllische Staffage und die sakralen Gebäude, die kahle Felsgegend, die Wasserfälle. Auch die wenigen Gebäude finden sich im dritten Stils: so erinnert die Aedicula links an die des grossen mythologischen Bildes oben S. 44, 2. Die Gebäude oben sind heilige Umfriedungen, mit Bäumen oder einer heiligen Säule.

Bilden die zuletzt besprochenen Bilder eine Serie und gehören sie zur Dekoration desselben Gebäudes, so ist es übrigens beinahe sicher, dass dies nicht die Konstantinsthermen waren, denn alle besprochenen Landschaften sind viel früher (so urteilt auch Duhn a. a. O).

Das spärliche vorgeführte Material hat uns immerhin gelehrt, dass solange der Architekturstil in der Wanddekoration in Rom lebte, die Landschaft zu seinen Motiven gehörte. Dies scheint auch in den Provinzen der Fall gewesen zu sein; die wenigen mir bekannten dort gefundenen Landschaften sind alle kleine dekorative Bildchen, zufälliger Weise alle Pygmäenlandschaften (1). Vielleicht ist es nicht Zufall dass die Villenlandschaft in den mir bekannten Beispielen keine Rolle spielt, die sakrale Typik vorherrscht.

(1) Ein Bildchen ist in Nordafrika gefunden worden, abgebildet bei Gr. Temple et le chev. Falbe, Excursion dans l'Afrique septentrionale. Relation d'une excursion de Bone à Guelma, Paris 1838 pl. III 8; ein anderes in Gallien de Withe, Bull. dell'Inst. 1842 S. 114; Héron de Villefosse, Bull. arch. du Comité d. trav. hist. 1903, S. 17 Anm. 3 (gef. in Villars, Nièvre).

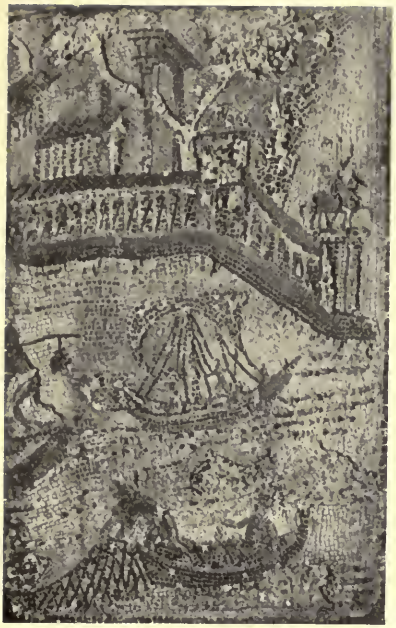


Abb. 64. Rom, S. Maria in Trastevere.

Abb. 66. Petersburg, Eremitage, Lampe.

Abb. 65. Mosaik in Venedig, Museo Civico.

Anders ist es mit den Mosaiken. Aus Italien besitzen wir zwar nur wenige Beispiele, diese aber sind charakteristisch. Eine sakrale Landschaft ist das von Woermann schon beschriebene und besprochene Mosaik, jetzt in S. Maria in Trastevere **Abb. 64** zu S. 150 (1). Wir sehen einen heiligen Bezirk, in dem sich ein zylindrisches Kuppelgebäude, ein heiliges Tor mit Baum und ein Tempelchen (?) befinden; alles innerhalb einer Säulenhalle. Zu diesem Bezirke führt eine monumentale Treppe hinauf; ihre Wangen sind von zwei Reiterstatuen geschmückt. Unten breitet sich das Meer aus. Hier, wie in so manchen Landschaften vierten Stils haben wir also eine Vereinigung sakraler Motive mit der Villenlandschaft. Die reine Villenlandschaft sehen wir daneben auf einem bis jetzt unpublizierten Mosaikbild aus Venedig **Abb. 65** zu S. 150 (Museo civico, angekauft vor dem Jahre 1880, H. 0,53 Br. 0,54, eingerahmt, also vollständig, aber vielleicht zu einem grösseren aus einer Reihe Bilder zusammengesetzen Mosaik gehörend). Einiges weicht hier von den gewöhnlichen pompejanischen Darstellungen ab und erinnert an das oben erwähnte Bild aus dem sogenannten Titushause einerseits, an die pompejanischen Panoramen andererseits. In der Mitte sehen wir die See, in der eine Reihe Kähne schwimmen. Vorne auf dem ersten Plane erhebt sich eine grössere Villa, aber nicht, wie auf den meisten pompejanischen Landschaften eine Fassade, sondern ein Teil des Komplexes von oben aus der Vogelperspektive gesehen. Die Villa scheint aus vier ein Quadrat bildenden zweistöckigen, mit Säulenhallen geschmückten Corpora zu bestehen. Links an der Ecke ein Atrium, daneben ein grösseres Propylon. Etwa an die Mitte des hinteren Flügels lehnt sich ein dreistöckiger Bau, mit einem turmartigen Aufsatz. Dicht an das Propylon der Villa, und ihr gemauertes Podium kommt die See. Die Villenbucht ist von zwei Landzungen flankiert. Auf der linken wächst ein Garten, in dem ein zylindrisches Turmgebäude steht, auf der rechten steht vorne eine Säule mit Epithem und ein Gitter am Wasserrande. Auf dem Podium der Villa zwei Fischer, innerhalb der Villa eine Frau. Die Figuren sind verhältnismässig gross. Rechts im Hintergrunde eine befestigte Anlage. Neu sind

(1) Guattani, Mon. ined. tab. III; Woermann, Landschaft S. 308 n. 7 und n. 8 — eine Replik desselben Mosaiks aus Kassel.

in diesem Bilde die Vogelperspektive, der wir bis jetzt nirgends begegnet sind und auch der Typus der Villa, mit vier Portiken, die einen späteren Typus repräsentiert, das Wiederaufleben der vorhellenistischen östlichen Tetrapyrgias (1). Beides treffen wir nur in späteren Monumenten, vor allem den von Wickhoff publizierten und besprochenen Miniaturen des Vaticanischen Vergil-Codex Cat. n. 3225 (2). Unser Mosaik wird wahrscheinlich diesen Miniaturen als gleichzeitig betrachtet werden dürfen.

Noch lehrreicher ist die Serie der Mosaiken aus dem römischen Afrika. Schon in den grossen ägyptisierenden Mosaiken aus Soussa (3), die das überschwemmte Delta darstellen, bemerken wir nicht nur hellenistisch-ägyptische Motive, wie im Mosaik von Palestrina, sondern auch andere; zuerst alle die Motive der sakralen nicht ägyptisierenden Landschaft: heiliges Tor, Pavillon mit Zeltdach, darunter eine Statue, runde Umfriedung mit Baum und Säule, verbunden mit dem gut alexandrinischen Grabturm, Galleriebau, dazu die übliche Staffage, Opfernde, Fischende, Reisende, Gelagerte und trinkende Männer und Frauen; dann aber auch die Villendarstellungen mit einigen Besonderheiten, die an die später dargestellten afrikanischen Villen erinnern, so die vielen Pferde und ähnliches. Wichtig ist dabei, dass das ägyptisierende Mosaik einerseits die Elemente der übrigen Landschaften sich aneignete und zwar schon im ersten Jahrundert n. Chr., wo die Mosaiken aus Soussa wahrscheinlich entstanden sind, ferner dass die Villenlandschaft auch in die Provinzen eindrang und hier die lokale Entwicklung mit bestimmte.

Denn die richtigen Kinder der Villenlandschaft sind die vielen afrikanischen Mosaiken mit Villendarstellungen, die dem II. bis IV. Jahrhundert angehören und zuweilen wirkliche Landschafts-

(1) Rostowzew, röm. Colonat S. 254.

(2) Miniatur zu Aen. III 692 ff. Wickhoff, Wiener Genesis S. 95 Taf. E. Es ist ein Panorama: die Seebucht mit dem Schiffe und eine Reihe auf dem Ufer verstreuter Villen mit Eckatrien und teilweise einem mehrstöckigen Mittelatrium.

(3) Zwei Mosaiken, eines z. Z. in Soussa, das andere in Tunis im Bardomuseum. Das erste ist publiziert von Gauckler et Gouvet, Musée de Sousse S. 25 n. 1 pl. VIII, das zweite von Schulten, Arch. Anz. 1900, S. 67 f. Fig. 2, 3 und in der russischen Auflage dieses Buches Taf. 14. 15. vgl. Daremberg et Saglio, Dict. III B Fig. 5230.

bilder werden (1). Es ist nicht daran zu zweifeln, dass sie den Typus der afrikanischen Villa wiedergeben; ob in jedem der oben aufgezählten Fälle auch ein individuelles Porträt einer bestimmten Besitzung vorliegt, bleibt unsicher. Jedenfalls wird jede Villa individuell behandelt, inwieweit aber doch auch die Schablone mitspielte, wird erst auf Grund eines grösseren Materials zu entscheiden sein (2).

Aehnliche Motive, obwohl weniger individuell, treffen wir auch anderswo, z. B. in einem Mosaik aus St. Romain en Gal (Rhône) in Frankreich, wo aber die schablonenhaften Motive überwiegen (Lafaye Rev. arch. 1892 S. 322 ff.).

Eigenartig steht daneben eine richtige Seestadtlandschaft auf einer Thonlampe aus Aegypten (ich verdanke die Bekanntschaft mit dieser Lampe Herrn O. Waldhauer; ob Repliken existieren, weiss ich nicht). Sie befindet sich in der Eremitage und stammt aus der in Aegypten gebildeten Sammlung Bock (n. 34) **Abb. 66**

(1) Darüber s. Schulten, Das römische Afrika S. 109 Anm. 100; Rostowzew, Zapiski archeol. Obsčestva B. X 436 (Schriften der Petersb. arch. Gesellsch.). Die wichtigsten sind (teilweise in meinem Aufsatz Jahrb. XIX S. 125 verzeichnet und abgebildet): 1) Oued et Atmenia, Villa des Pompeianus, Tissot Géogr. de l'Afr. I 360 n. 496; Boissier, L'Afrique romaine, S. 150 ff.; 2) Thabraca; de la Blanchère et Gauckler, Catal. du Musée Alaoui pl. II-III n. 25, 26; Schulten, Arch. Anz. 1899, S. 114; Jahrbuch XIX S. 125; 3) die Villa des Sorothes; Gebirgs- und Steppenlandschaft mit Darstellung der weidenden Pferde s. Collection du Musée Alaoui; S. 25; Bull. arch. du Comité 1906 pl. XXIV; Gauckler C. r. de l'Acad. 1904, S. 697; 4) das neu gefundene Mosaik aus Hippo Regius mit Darstellung einer prächtigen Villa (geschmückt sogar mit einem Triumphbogen); leider kann man über die architektonischen Details auf Grund der vorliegenden Publikation nicht urteilen; die Darstellung gehört jedenfalls in eine sehr späte Zeit. S. Schulten, Arch. Anz. 1910 S 276 Abb. 11; 5) Jagd bei einem Tempel des Apollo und der Diana, nur zum Teil publiziert s. Gauckler C. r. de l'Acad. 1898, S. 643; Schulten Arch. Anz. 1900 S. 67 Abb. 1; Bull. Arch. du Com. 1906 pl. XV n. XVI; 6) die Kolonenwohnung — Gauckler, Le domaine de Laberii à Outhica 1897 (Mon. Piot) pl. II; Catalogue du Musée Alaoui pl. IV.

(2) Auch in die rein ornamentale Kunst ist die Villenlandschaft in der späteren Zeit eingedrungen; so z. B. auf einer « spalliera di sedia, niellata d'argento » in Florenz, Zimmer 17, vitr. 4, wo die Darstellung mit einer Jagdszene verbunden ist; ein ähnliches Fragment im Bargello; Photografien konnte ich nicht erlangen.

zu S. 150 (1). H. 0,037 D. 0,088; gelbgrauer Thon mit braunem Ueberzuge; Henkel und Schnauze abgebrochen; am Fuss konzentrische Ringe. Am ersten Plane des Rundbildes eine Seebucht, an ihr ein Molo oder ein Quai mit darauf stehendem Triumphbogen, dessen Attika mit zwei Hippokampen geschmückt ist. Auf dem Molo treibt ein Mann einen Esel. Im Wasser schwimmen zwei Enten. Im Hintergrunde eine Gebäudegruppe, die stark an die auf alexandrinischen Beintesserae abgebildeten Bauwerke erinnert (2). Besonders charakteristisch ein Turm mit der eigenartigen Bekrönung der alexandrinischen Altäre. Man möchte meinen, dass hinter dem Molo Alexandrien liegt.

Das beschriebene Lampenbild ist in mehr als einer Hinsicht interessant. Wir ersehen daraus, dass die Landschaft in Aegypten in der Kaiserzeit gepflegt wurde, und zwar in ihren beiden Brechungen als sakrale (3) und als Seelandschaft, und dass sie sogar in die Produkte der industriellen Kunst eindrang. Dann, dass diese alexandrinische Landschaft ihre eigenartige Bautypik hat, welche mit der Typik der pompejanischen Landschaften nicht zusammenfällt und das allgemein Griechische vermeidet. Selbst die Seelandschaft hat sie, wie wir soeben gesehen haben, in ihrem Sinne umgebildet. Hatten wir also nicht das Recht vorauszusehen, dass auch vor der römischen Zeit Alexandrien die Landschaft gepflegt und mit eigenen Bautypen durchsetzt habe?

Aus dem besprochenen Material geht hervor, dass die Landschaft, je später wir hinabsteigen, desto mehr von den Wänden schwindet und sich auf den Fussböden als Mosaik ausbreitet. Dies hängt selbstverständlich nicht davon ab, dass die Wände jetzt nicht mehr bemalt wurden, sondern davon, dass in der Wanddekoration die Architektur, mit der die Landschaftsbilder und auch

(1) In dem handschriftlichen Katalog steht allerdings die Angabe des Kaufortes als « Stamboul », doch ist es die einzige Angabe dieser Art, und kaum wahrscheinlich, dass wirklich Konstantinopel damit gemeint ist. Wie dem auch sei, klar ist es, dass die Technik, das Material und der Firniss sich nur auf ägyptischen Thonlampen wiederfinden.

(2) S. meine Artikel in den Izvestija Archeologičeskoi Kommissii Lief. X S. 109 ff. und Rev. arch. 1905 I S. 110 ff. bes. S. 120 n. 124.

(3) S. das oben S. 65 f. von der Thonlampe und der Glasscherbe Gesagte.

die figürlichen Bilder so eng verwachsen waren, allmählich durch dekorative Systeme verdrängt wird, die dem Bilde und speziell der Landschaft nicht mehr die Rolle einräumen, wie früher. Ich kann auf Einzelheiten über diese neuen dekorativen Systeme — das Inkrustationsverfahren, das Teppichsystem — hier nicht eingehen und verweise einerseits auf eine kurze zusammenfassende Notiz in einem von mir gehaltenen Vortrage (1), andererseits auf die bald bevorstehende Publikation der Dekorationen der Gräber aus Kertsch, die für die Behandlung dieser Fragen ein grosses Material bieten.

Ist damit die Landschaft abgestorben? Auf diese Frage zu antworten, bin ich nicht imstande. Die bekannten Schilderungen des Philostratos scheinen dagegen zu sprechen; dagegen auch die grosse Rolle, die die Landschaft in den Illustrationen der spätantiken Handschriften spielt (ich nenne beispielsweise den Rotolo di Giosuè, die Wiener Genesis, die Illustrationen zu Vergil). Es ist bezeichnend, dass auch hier die architektonische Staffage sich an die Schablonen der sakralen Landschaft hält (s. z. B. Rot. di Giosuè, Milano 1905 tab. I und S. 15; tab. IV — heiliger Baum in der Umfriedung; tab. III, IV, VII — Baum und Altar in der Umfriedung tab. X-XI — heilige Säule; die ganze Landschaft auf tab. X ist die typische Wegelandschaft; Städte im Hintergrunde sind häufig. Vgl. Ainalow, Mosaiken des IV-V. Jahrhunderts S. 64 f.). In der Wanddekoration hat sie aber sicher nicht mehr die Rolle gespielt, die ihr während der Blüte des architektonischen Stils zukam.

Die ganze Kaiserzeit hat also von dem Gute gezehrt, welches ihr die Zeit des späten Hellenismus ausserhalb Italiens und in Italien selst hinterlassen hat und das im ersten nachchristlichen Jahrhundert so schöne Blüten trieb. Hat sie nun wirklich im I.-III. Jahrhundert, sonst Zeiten einer grossen Kunstblüte in Rom, für die Darstellung der Landschaft nichts Neues geleistet? Die Antwort auf diese Frage ist nicht leicht, denn erstens haben wir, wie für die ältere Zeit des Hellenismus, keine Gemälde für das I-II Jh. n. Chr. — ich spreche natürlich von grossen Bildern in

(1) S. meinen schon oben zitierten Aufsatz: Die dekorative Wandmalerei von Kertsch, Petersburg 1906.

der Art des Philostratos-, zweitens aber gibt die damalige Skulptur keine richtige Vorstellung von der gleichzeitigen Malerei. Und doch ist es gerade die Skulptur, die etwas in dieser Hinsicht ganz Eigenartiges liefert. Ich kann darauf nicht des Näheren eingehen und muss mich mit wenigen Worten begnügen; eine ausführliche Behandlung des Themas hätte Material für einige Kapitel geliefert, für die hier der Raum nicht zur Verfügung steht.

Es ist schon früher hervorgehoben worden, dass die griechische Plastik, hauptsächlich die Reliefs und besonders die Votivreliefs, fast immer irgendwie andeuten, wo der dargestellte Vorgang stattfindet, indem sie den einen oder den anderen besonders charakteristischen Gegenstand abbilden oder eine abgekürzte Darstellung eines Gebäudes geben. Nirgends findet man aber hier die detaillierte Darstellung eines bestimmten Monumentes. Dasselbe gilt auch für die grösseren Kompositionen. Eine Ausnahme findet sich vielleicht nur unter starkem Einflusse des Orients, so die bekannten Reliefs von Tlos und Pinara in Lykien. Ob diese orientalische Tendenz auch in die hellenistische Kunst, besonders in die vielleicht vorauszusetzenden Reliefs dieser Zeit übergegangen ist, können wir nicht wissen (1).

Sicher ist aber, dass der architektonische Hintergrund und zwar nicht ein schablonenhafter, sondern ein individueller, der immer mehr die Abbildung eines bestimmten Monumentes oder einer Bau-Gruppe zu geben trachtet, in den römischen Reliefs, besonders den historischen seit Augustus eine wachsende Rolle spielt. Um dies durch Beispiele zu belegen, nenne ich einige allbekannte Denkmäler: man vergleiche den architektonischen Hintergrund der Ara Pacis, der in der Bautypik dem Schreiber'schen Relief Taf. I nahe steht (Petersen, Ara Pacis III, 8; Strong, Rom. sc. pl. IX, 2), mit dem claudischen oder domitianischen Relief, mit den Darstellungen der Tempel des Mars Ultor und der Magna Mater, wo wir schon eine ziemlich genaue Abbildung dieser Denk-

(1) Es wäre vielleicht zu kühn, die schönen Städte- und Tempelansichten der pontischen, bithynischen und überhaupt kleinasiatischen Münzen mit den im Text erwähnten Reliefs in indirekte Verbindung zu bringen, z. B. die Münzen von Amasia, Babelon-Reinach, Réc. général des monnaies grecques de l'Asie mineure I pl. 7. 10; Amisos ebd. pl. 8, 25 Zela ebd. pl. 16, 19; Gangra pl. 23, 6; Caesarea Germanica 44, 5.

mäler finden (1). Dann betrachte man die bekannten Forumsschranken, die Reliefs des Hadriansbogens (2), den Quirinustempel aus der Zeit Caracallas (3) und endlich die konstantinischen und nachkonstantinischen historischen Reliefs (4). Man sieht überall, wie detailliert und porträthaft die Darstellung der Gebäude ist, wie minutiös die Einzelheiten ausgearbeitet werden und wie die Architektur doch nur Hintergrund und die Figuren die Hauptsache bleiben. Wenn das Missverhältnis zwischen den Figuren und den dargestellten Monumenten auf den griechischen Reliefs nicht störend wirkt, eben weil die Bauten nur angedeutet sind, so verwirrt es desto mehr auf den römischen Reliefs,wo die Architektur in allen Details ausgearbeitet wird. Diese störenden Gegensätze haben sogar die besten Künstler der trajanischen und hadrianischen Zeit nicht überwinden können, und noch schärfer werden sie in den späteren Denkmälern.

Um den Unterschied zwischen dieser porträthaften Darstellungsweise und der Manier der dekorativen Landschaftsmalerei zu würdigen, vergleiche man einerseits die typischen Darstellungen einer Hafenstadt in Pompei (S. 77) mit dem oben (S. 149) besprochenen Versuch, diese typische Darstellung der Wirklichkeit anzunähern und andererseits diese beiden Landschaften mit dem Relief Torlonia, wo der Hafen Ostias abgebildet ist (5), und

(1) Petersen, Ara Pacis Taf. III. Ueber die Zeit (umstritten) s. Wace Papers of the Br. School at Rome III, S. 273 f.; Strong, Rom. Sc. S. 143 f., dagegen Sieveking, Oest. Jahresh. 1907 S. 175 ff. und Röm. Mitt. 1907 S. 560 Anm. 1.

(2) Strong, Rom. sc. pl. LXXI, vgl. die Darstellung des Venus- und Roma-Tempels Strong a. a. O. pl. LXXII S. 238.

(3) Hartwig, Röm. Mitt. 1904 S. 25 f. Taf. III, IV; Strong, Rom. Sc. pl. XCIII.

(4) Strong a. a. O. pl. CIII.

(5) Henzen, Ann. d. Ist. 1844 S. 12 ff.; Guglielmotti, Delle due navi scolpite sul bassorilievo portuense del principe Torlonia, Roma 1866; Duruy, Hist d. Romains IV S. 411. Vgl. auch den merkwürdigen, endlich gut publizierten und trefflich besprochenen Sarkophag aus dem Vatikan; Amelung, Di alcuni sarcofaghi colossali conservati nel Museo Vaticano ecc. (Diss. letta all'Accad. pontificia Romana il giorno 27 Genn. 1910) tav. XVI. Porträthaft ist die Darstellung des Hafens darauf jedenfalls. Vgl. Robert, Hermes 46 (1911) S. 249 ff. Ostia und Portus. Ob seine Deutung des Sarkofagreliefs als Darstellung Ostias — im Hintergrund wären die Gebäude, in der Mitte die

dem wundervollen Relief der Traianssäule, mit dem Hafen von Ancona (1). Wenn in dem dekorativen Bilde aus Rom das Individuelle wahrscheinlich nur durch die Inschriften bezeichnet wird, wenn in dem Relief Torlonia das Schablonenhafte neben dem Porträt noch an vielen Stellen deutlich ist, gibt die Traianssäule die künstlerische Darstellung eines wirklichen Hafens, ohne aber aus ihr die Hauptsache zu machen, den Hafen frei landschaftlich zu behandeln und ihm die Figuren unterzuordnen; die Landschaft bleibt vielmehr ein ziemlich flach gehaltener Hintergrund. Es scheint, dass die Mischung des Realen und Schablonenhaften gerade für die claudisch-flavische Zeit besonders charakteristisch war. Sehr bezeichnend sind in dieser Hinsicht schon die Haterierreliefs mit ihrem reichen und zum grössten Teil porträthaften (2) Hintergrund und noch mehr die Reliefs, die die Entwässerung des Fucinersees in allen Details abbilden, besonders lehrreich das besterhaltene Fragment, wo neben einer porträthaften Abbildung einer Stadt (eine genaue Forschung wird sie sicher identifizieren können) die Umgebung schablonenhaft durch Grabmonumente und eine Villa als Land gegenüber der Stadt charakterisiert wird **Abb. 67** (3).

Personifikationen Ostia und Portus — richtig ist, mag eine Untersuchung der dargestellten Gebäude entscheiden. Hingegen bin ich auch nach Roberts Ausführungen der Ansicht, dass man diese Deutung nicht auf die beiden von Amelung untersuchten Decken- und Wandgemälde ausdehnen kann; hier ist vielmehr ein Frühlingsfest zu Ehren des Dionysos und der Aphrodite dargestellt. Auf dem Sarkofagrelief beweist die Weinrebe mit den kleinen Satyrn darauf über der jugendlichen männlichen Figur m. E., dass dieser Jüngling ursprünglich als Dionysos gedacht war. Für uns ist es nicht unwichtig, hier zu sehn, wie der römische Künstler die ursprünglich wohl hellenistische Darstellung eines Frühlingsfestes vor typischem landschaftlichen Hintergrunde umarbeitete; aus der typischen Staffage wurde das Porträt einer Hafenstadt, aus den griechischen Göttern Personifikationen der beiden Häfen Roms.

(1) Cichorius Tafelband II Taf. LXXIX vgl. ibid. LXXX; Textband III S. 11-35.

(2) Brunn, Kl. Schr. I S. 72 ff. Monumenti V Taf. 6-8; Altmann, Grabaltäre S. 24 ff.

(3) Geffroy, Rev. arch. 1878 (XXXVI) S. 1 ff. Taf. XIII-XV. Vgl. Duruy, Hist. d. Rom. IV S. 415 f. Die Reliefs befinden sich in Avezzano im Pal. Torlonia.

Die römische Kunst trachtet also danach, nicht nur, der allgemeinen Entwicklung gemäss, die Darstellungen historischer Vorgänge, die nicht von maassgebenden Originalen abhängig waren und deshalb frei behandelt werden konnten, in ein landschaftliches Milieu zu setzen, sondern auch danach, den landschaftlichen und architektonischen Hintergrund zu individualisieren. In diesem Bestreben ist sie ziemlich weit gegangen und hat besonders unter

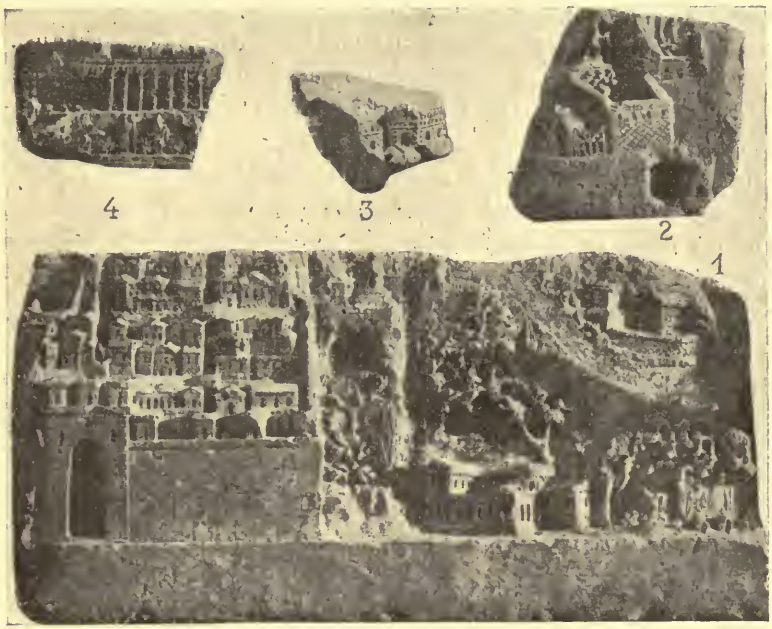


Abb. 67. — Relief in Avezzano (Gargioli).

Traian und Hadrian interessante Resultate erzielt, ohne aber der sich aus der Aufgabe ergebenden Schwierigkeiten Herr zu werden.

Es ist nun wichtig, diese Darstellungen der Landschaft mit den gleichzeitigen oder älteren Landschaftsmalereien vom stilistischen Standpunkt zu vergleichen; dabei fällt auf, wie unbeholfen die meisten Reliefs in der Darstellung der Landschaft sind, wie weit sie von der Malerei und sogar von den Schreiberschen Reliefs abstehen, wie wenig Fortschritte gerade auf den besten

Denkmälern die Verteilung der Figuren im Raume gemacht hat, und dies Alles in einer Zeit, wo die Malerei mit sicherer Meisterschaft das Verhältnis zwischen dem Menschen und der Landschaft darzustellen wusste. In dieser Hinsicht ähneln die Reliefs den Tafelbildern, die mit der Landschaft — abgesehn von einer temporären Ausnahme zu Zeiten des dritten Stils ähnlich verfahren und sie den Figuren unterordnen. Ein Zusammenhang zwischen den römischen Reliefs und den hellenistischen Tafelbildern ist also recht wahrscheinlich. Was die römischen Bildhauer neu hinzubrachten, ist kein Fortschritt im eigentlich künstlerischen Sinne, sondern in der Aehnlichkeit, in der porträthaften Individualisierung des Hintergrundes. Ob diese Darstellungsweise auch auf die späteren Tafelbilder übergriff, steht dahin; es scheint eher die mit Typen arbeitende hellenistische Manier vorgeherrscht zu haben. Porträts im strengsten Sinne sind ja auch die afrikanischen Villenmosaiken und die ihnen verwandten Denkmäler eigentlich nicht; sie behalten immer etwas typisches. Die hellenistisch-typische und die porträthafte Darstellungsweise des architektonischen Hintergrundes überleben das Altertum und reichen in die byzantinische und selbst in die quattrocentistische Malerei hinein, wobei sie immer in einem gewissen Gegensatze bleiben. Doch muss ich diese Untersuchung Kundigeren überlassen.

M. Rostowzew.

INHALT

Vorwort 1
I. Die Architekturlandschaft in den Wanddekorationen des II. Pompejanischen Stils 4
A) Selbständige Landschaftsbilder mit oder ohne Staffage 6
B) Die Landschaft als Hintergrund für figürliche Bilder 8
C) Prospekte 10
D) Friese 11
E) Füllung ganzer Flächen des mittleren Teiles der Wand mit Landschaften 31
F) Decken 34

II. Die Architekturlandschaft in den Dekorationen III. Stils 39
A) Die reine Landschaft als Mittelbild 39
B) Die Landschaft in ornamentalen Miniaturbildern 51

III. Architekturlandschaften in den Wanddekorationen des IV. Pompejanischen Stils 53
A) Die ägyptisierende Pygmäenlandschaft 55
B) Die Villenlandschaft 72
C) Aegyptisierende Gräber- und Sakrallandschaft 78
D) Die nicht ägyptisierende sakrale Landschaft 82
E) Grössere landschaftliche Kompositionen 87

IV. Die Bautypen der römisch-pompejanischen Landschaften in der hellenistischen und griechischen Kunst 97
A) Die hellenistischen Reliefbilder 100
B) Die hellenistischen Grab- und Weihreliefs 108
C) Die keramischen Kunstprodukte 114
D) Die Landschaften in der Wanddekoration 119
E) Die einzelnen Architekturen der Landschaften und ihr Ursprung 127
F) Der landschaftliche Hintergrund der figürlichen Kompositionen . 137
G) Die litterarischen Zeugnisse über die römische Landschaftsmalerei 139

Exkurs: Die Landschaft in der dekorativen Wandmalerei und Plastik ausserhalb Pompeis und nach der Zerstörung Pompeis 145

Verzeichnis der Tafeln 162
» » Textabbildungen 163

Indices 165

VERZEICHNIS DER TAFELN

Tafel I-III. Rom, Gelber Fries in der rechten Ala des palatinischen Hauses.

Tafel IV. Rom, aus dem weissen Korridor im Hause der Farnesina.

Tafel V. 1. Neapel Inv. 9482. Landschaft.
2. Neapel Inv. 111477. Landschaft.

Tafel VI. 1. Neapel Inv. 9496. Landschaft.
2. Neapel Inv. 9610. Landschaft.

Tafel VII. 1. Neapel Inv. 9511. Landschaft aus Stabiae.
2. Neapel Inv. 9409. Landschaft aus Stabiae.

Tafel VIII. Neapel, Landschaften aus Stabiae:
1 = Inv. 9479; 2 = Inv. 9480.

Tafel IX. Pompei, Casa della fontana piccola, Wandbild.

Tafel X. Louvre, Landschaft aus Boscoreale.

Tafel XI. 1. Pompei, Casa della fontana piccola; Villa rustica.
2, 3. Scherben in Berlin.

(Tafel II und III nach Aquarell, die übrigen nach Photographien).

VERZEICHNIS DER TEXTABBILDUNGEN

Abb. 1. Rom, Haus der Livia, Triclinium. zu S. 6.
Abb. 2. » » » » zu S. 6.
Abb. 3. » » » Basis der Apollostatue im gelben Fries, Abschnitt a. S. 16.
Abb. 4. » » » Grundriss eines Tempel im gelben Fries. S. 19.
Abb. 5. Rom, Villa Albani, Landschaft. zu S. 24.
Abb. 6-8. Rom, aus dem Columbarium in Villa Pamfilj. zu S. 26.
Abb. 9. London, Landschaft aus Boscoreale. zu S. 26.
Abb. 10. Pompejanische Landschaft (nach Pitt. di Ercolano II. T. 49). S. 33.
Abb. 11-13. Rom, Farnesinahaus, Stuckreliefs der Decke. zu S. 34.
Abb. 14. desgl., Plan des Säulenheiligtums auf Abb. 13. S. 37.
Abb. 15 u. 16. Pompei, casa del Centenario, Landschaften. zu S. 40.
Abb. 17 u. 18. Pompei, Reg. VII 2, 18, Landschaften. zu S. 40.
Abb. 19. Neapel, Mus. n. 9493, Landschaft aus Pompei. zu S. 42.
Abb. 20. Pompei, Reg. VII 15, 12, Landschaft. zu S. 42.
Abb. 21. Neapel, Mus. n. 9413, Landschaft. zu S. 43.
Abb. 22 u. 23. Pompei, casa del Centenario, Landschaften. zu S. 44.
Abb. 24. Pompei, Landschaft. (Sogliano n. 575). zu S. 44.
Abb. 25. Pompei, Reg. VII 3, 25, Landschaft. zu S. 44.
Abb. 26-28. Pompei, Reg. IX 7 (13), 3. Landschaften. zu S. 48.
Abb. 29. Praeneste, Mosaik in der Grotte. zu S. 48.
Abb. 30. Pompei, casa del Centenario, Peristyl, Landschaft. S. 55.
Abb. 31. Neapel, Mus. Landschaft, nach Pitt. di Ercolano I, S. 257. S. 56.
Abb. 32. Neapel, Mus. Landschaft aus dem Apollotempel in Pompei. S. 57.
Abb. 33. Pompei, Reg. III (IX) 5, 9. Landschaft. zu S. 58.
Abb. 34. Praeneste, Barberinisches Mosaik, Ausschnitt. zu S. 60.
Abb. 35. desgl., Ausschnitt. zu S. 61.
Abb. 36. Alexandrien, Grabstele S. 63.
Abb. 37. München, Antiquarium, Lampe. S. 64.
Abb. 38. Moskau, Samml. Golenischev, Goldglas. S. 65.
Abb. 39. Kairo, Hausmodell, Plan. S. 68.
Abb. 40. desgl., Fenster von Abb. 39. S. 68.
Abb. 41. Kairo, Landschaft von einer Grabstele. S. 72.
Abb. 42. Neapel, Mus. n. 9505, Landschaft aus Pompei. zu S. 74.
Abb. 43. Neapel, Mus. n. 111478, Landschaft aus Pompei. zu S. 74.
Abb. 44. Neapel, Mus. n. 9954. Landschaft aus Pompei. zu S. 74.
Abb. 45. Pompei, casa di Apolline, Landschaft. zu S. 78.

Abb. 46. Neapel, Mus. n. 9435, Alexandrinischer Graboberbau in Gestalt eines Zinkenaltars. S. 80.
Abb. 47. Neapel, Mus. n. 9509, Landschaft. S. 81.
Abb. 48. Pompei, Gell and Gandy, Pompeiana T. 61. S. 82.
Abb. 49. Neapel, Mus. n. 9414, Landschaft. zu S. 82.
Abb. 50. Neapel, Mus. n. 9419, Landschaft. zu S. 84.
Abb. 51. Pompei, Strada degli Augustali, Landschaft. zu S. 84.
Abb. 52. Neapel, Mus. n. 9423, Landschaft. zu S. 86.
Abb. 53. Neapel, Mus. n. 9488, Landschaft. zu S. 86.
Abb. 54. Pompei, Landschaft: Gell, Pompeiana I, 12. S. 86.
Abb. 55. Neapel, Mus. n. 9418, Landschaft. zu S. 87.
Abb. 56. Neapel, Mus. n. 9489, Landschaft (Herculanum). S. 88.
Abb. 57. Neapel, Mus. n. 9389, Landschaft (Herculanum). S. 89.
Abb. 58. Neapel, aus Herculanum, Landschaft. S. 92.
Abb. 59. München, Vase. zu S. 124.
Abb. 60. Berlin, Kabirionvase. zu S. 124.
Abb. 61. Petersburg, Eremitage, Preisamphora aus Olbia. zu S. 128.
Abb. 62. Petersburg, Eremitage, Thymiaterion aus Olbia. S. 136.
Abb. 63. Rom, Landschaft aus der Domus aurea Neronis. S. 147.
Abb. 64. Rom, S. Maria in Trastevere, Mosaik. zu S. 150.
Abb. 65. Venedig, Museo civico, Mosaik. zu S. 150.
Abb. 66. Petersburg, Eremitage, Lampe. zu S. 150.
Abb. 67. Avezzano, Relief, Stadtansicht. S. 159.

INDICES

VERZEICHNIS DER BESPROCHENEN DENKMAELER

(Die wichtigsten Wandgemälde sind unten besonders zusammengestellt)

Afrika, Mosaiken mit Villendarstellungen 153
Alexandrien, Museum: Grabaltar 62
" " Hausmodell 67
" " Lampe 66 A. 2
" " Lichthäuschen als Turm 64
" Nekropole Anfuschi 124
" Nekropole Sciatbi 120
Anapa, Grab 9 A. 1
Athen, Nat.-Mus.: Relief, Gelagerter Herakles 113 A. 2
" " Relief, Tempeldarstellung 113
Avezzano, Relief mit Stadtansicht 158
Berlin, Museum: Kabirionvase 126
" " Metrodorosstele 111, 125
" " Reliefgefässe, hellenistische 114 f.
" " Steatitform, ägypt. 131
" " Vase, schwarz gefirnisst 125 A. 3
" " Glasgefäss 116
" " Telephosfries 124 A. 1
" Privatbesitz (Hiller v. Gärtringen), Relief aus Rhodos 49 A. 1
Brioni Grande, röm. Villa 74
Cairo, Museum: Grabstele, gemalt 72
" " Grabstele, ptolemäisch 66 A. 1
" " Grabstele, römisch 96 A. 1
" " Hausmodell 67
Canosa, Gefässe aus 65
Coburgensis, Codex; hellenist. Relief 105
Corneto, Grab della caccia 121
Delos, Schola 129
" Mosaik mit Preisamphora 133
" Wandmalereien 120, 124
Florenz, Bargello und Mus. Archeol., Stuhllehne mit eingelegter Landschaft 153 A. 2
Genua, Pal. Bianco: Relief mit Athena und Marsyas 103 A. 1

Gjölbaschi, Heroon von 138
Herculanum: s. ‘ Wandbilder aus H. ’
Kairo vgl. Cairo.
Kertsch, Gräber s. Russland.
Kopenhagen, hellenist. Relief 107
Krim s. Russland.
Leyden, Grabstele aus Smyrna 108
Lindos, Tempel 120 A. 1
London, Brit. Museum: Becher, Megarischer 116 A. 2
» » Heroon, Nachbildung in Terracotta 135
» » Nereidenmonument 138
» » Thymiaterion aus Olbia 135
» » Sf. Vase, Cat. II B. 49 132 A. 4
» » Wandbilder aus Boscoreale 30
Lusoi, Tempel 98 A. 1
Makedonien, Gräber 119; 120 A. 1; 125; 126
Mareotis, See: Antike Gebäude auf Insel 61 A. 1
Marissa, Grab 120
Meroe, Pyramide in Umfriedung 79
Milet, Schola und Basis 129; 130 A. 1
Moskau, Samml. Golenischev: Goldglass 65
» » » Hadravase 124
München, Antiquarium: Amphora 125
» » Lampe 66 A. 2
» » Lampe als Hörneraltar 63 A. 2
» » Lichthäuschen als Turm 63
» » Relief, hellenist. 104
» » Stuckrelief 79 A. 1
München, Glyptothek: Bauernrelief 102
» » Votivrelief 112
Neapel, Museo Nazionale: Gefäss von Säule 133
» » » Mosaik, Platon in der Akademie 49
» » » Marmorgemälde (Niobe) 137
» » » Relief, Ritt durch die Nacht 101
» » » Schauspielerrelief 101
» » » Stuckfiguren aus Herculanum 90 A. 1
» » » Vase, lukanische 117
» » » s. auch: ‘Wandbilder aus Pompei’.
Odessa, Preisamphoren 133
Olbia, vorperistylisches Haus 48 A. 1
» Scherbe aus 65 A. 2
» Vasen, s. Petersburg.
Ostia, Häuser mit Malereien 147
Pagasae, Stelen 110, 137
Palestrina, Mosaik des Fortunatempels 49, 50, 60

Paris, Louvre: Baumodell auf Grabrelief von Kyzikos 135
» » Relief: ländliches Opfer 105
» » Votivdenkmal (Bätylus) aus Malta 131
» » Wandgemälde aus Boscoreale 78
Petersburg, Eremitage: Preisamphora aus Olbia 133
» » Thymiaterion aus Olbia 135
» » Tonlampe, ägypt. 153
Pinara, Grabreliefs 136, 156
Pompei, casa degli amorini dorati, Goldgläser 65 A. 2
» Scholae vor den Toren 128
» Villa Item 74 A. 2; 121
» s. auch 'Wandbilder aus Pompei'.
Priene, Schola 129
Rokeby-Hall, Grabstele 108
Rom, Ara Pacis 156
» Capitol. Museum: Hellenist. Reliefs 105, 106, 113
» Conservatorenpalast: Hadrianische Reliefs 157
» Constantinsbogen, späteste Reliefs 157
» Domus aurea 75
» Forum: Trajansschranken 157
» Lateran: Haterierrelief 158
» » Relieffragment (Schreiber T. 88) 105
» » Schauspielerrelief 101
» Museo Torlonia: Ostiarelief 157
» Palazzo Colonna: (Schreiber T. 25) «hellenist». Relief 105
» Palazzo Spada: «hellenist». Reliefs 101, 105, 106, 115
» S. Maria in Trastevere: Mosaik 151
» Thermenmuseum: Pygmenmosaik 60
» » Relieffragment: Landschaft 103 A. 1
» » Reliefs: Quirinustempel 157
» » Stuckreliefs der Farnesina 34 ff.
» Trajanssäule: Hafen von Ancona 158
» Vatican. Bibl. Rotolo di Giosuè 155
» » Vergilhds. 3225 152
» Vatican, Museum: Bauernrelief 103
» » Grabaufsatz, etrusk. 135
» » Sarkophagrelief, Hafen v. Ostia 157 A. 5
» Villa Albani: Mosaik 49
» » Relief, Ikarios 101
» Villa Ludovisi, «hellenist». Relief 106
» Villa der Quintilier 25 A. 1
» Wandbilder s. unten.
Rusellae, Tempel 98 A. 1
Russland, südruss. Gräber 9; 119 f.; 120; 155
Ruvo, Vasen 133 A. 2

Samos, Grabstelen 109
» Reliefs mit Heroa 137
Sidon, Grabstelen 111
Skimatari, Museum, Grabkiste 123
Smyrna, Grabstele 109
Soussa, Mosaik 152
St. Romain en Gal, Mosaik 153
Tanagra s. Skimatari
Tarquinii, Tempel 98 A. 1
Termessos, Heroon 129
Theben (ägypt.), Grab Anna 69
» Pyramide in Umfriedung 79
Theben (griech.) Grabstelen 111 A. 2
Tlos, Grabreliefs 138, 156
Tunis, Bardomuseum, Mosaik 152
Turin, ägypt. Grabstele 72 A. 1
Venedig, Museo civico: Mosaik 151
Volo s. Pagasae.
Russland
Wasjurina Gora vgl. Wandgemälde s. u. 120
Wiener Genesis 155

WANDGEMAELDE:

Aus Pompei und Herculanum:
Boscoreale, Villa des Fannius Sinistor 10, 30
Gell, Pompeiana I S. 12 86
» » I S. 27 95 A. 3
» » II T. 60 77 A. 1
Gell and Gandy, Pompeiana, T. 54 73
» » » T. 59 58 A. 2
» » » T. 60 57
» » » T. 61 81, 85
Gragnano, s. Pitt. d'Ercolano.
Helbig, n. 252*a* (Pompei) 45, 84
» 323 (Pompei) 8
» 1111, 1112 (Neapel, aus Herculanum) 54
» 1131 (Pompei) 44 A. 1
» 1182 (Herculanum) 44 A. 1
» 1283*b* (Pompei) 44 A. 4
» 1558 (Neapel, aus Pompei) 44 A. 2
» 1568 (Neapel) 57
» 1570 (Neapel, aus Pompei) 59
» 1571 (Pompei, Isistempel) 54
» 1575 (Pitt. d'Erc.) 46
» 1591 (Neapel, aus Herculanum) 92

Herculanum s. Pitt. d'Ercolano.
Neapel, Museo Nazionale: Guida n. 1269 44 A. 1
" " " " 1270 44 A. 1
" " " " 1309 10
" " " " 1310 9
" " " " 1391 42
" " " Mus. n. 8528 79 A. 2
" " " " 8845 (Guida 1391) 42
" " " " 9010 (Guida 1269) 44 A. 1
" " " " 9389 89
" " " " 9403 84
" " " " 9405 87
" " " " 9408 77, 86
" " " " 9409 76
" " " " 9410 85 A. 2
" " " " 9411 93
" " " " 9413 42
" " " " 9414 83
" " " " 9418 87
" " " " 9419 84
" " " " 9423 85
" " " " 9425 84
" " " " 9426 93
" " " " 9463 85 A. 2
" " " " 9470 86
" " " " 9475 79
" " " " 9476 86
" " " " 9479 73, 75
" " " " 9480 75
" " " " 9482 52
" " " " 9483 74 A. 1
" " " " 9486 83
" " " " 9487 84
" " " " 9488 86
" " " " 9489 88
" " " " 9490 73
" " " " 9492 83
" " " " 9493 41 A. 1
" " " " 9495 83
" " " " 9496 91
" " " " 9497 84
" " " " 9500 74
" " " " 9505 74
" " " " 9508 41
" " " " 9509 81

Neapel, Museo Nazionale: Guida n. 9511 75
" " " " 9515 84
" " " " 9540 87
" " " " 9610 90
" " " " 9954 75 A. 1
" " " " 111472 (= Guida 1309) 10
" " " " 111478 75
" " " " 116085 65
" " " " 120034 (= Guida 1310) 9
vgl. auch 'Pitt. d'Ercolano'.
Niccolini, Le case, IV 1, Suppl.: Taf. II 58 A. 2; 59 A. 1
" " " " Taf. IV 59 A. 1
" " " " Taf. XII 59 A. 1
Ornati delle pareti di Pompei: II 1, Taf. 53 76 A. 1
Pitture di Ercolano; I S. 21 77 A. 1
" " I S. 75 77 A. 1
" " I T. 48 (Neapel) 57
" " I T. 50 (Neapel) 56
" " II S. 4 41 A. 1
" " II S. 105 77 A. 1
" " II S. 263 59
" " II S. 277 77 A. 2
" " II S. 279 77 A. 2
" " II S. 281 77 A. 2
" " II T. 49 (Neapel) 33
" " II T. 50 (= Helbig 1575) 46
" " II T. 52 ff. (Gragnano) 73 A. 2; 76; 77; 77 A. 3
" " II T. 72 75 A. 1
" " III S. 47 77 A. 3
" " III T. 52 (Neapel) 42
" " III T. 53 (Neapel) 41
" " IV S. 147 74 A. 1
" " IV S. 327 74 A. 1
" " IV T. 18 41
" " V S. 91 73 A. 1
" " V S. 92 (Pompei) 73
" " V S. 394 73 A. 1
" " V T. 66 (Neapel) 42
" " V T. 75 74
Pompei, Häuser: Amorini dorati 73 A. 1
" " Apolline 53; 78; 96 A. 1
" " Ariadne 74 A. 1; 93
" " caccia 53; 93; 94 A. 1; 95 A. 1
" " Caesi Blandi 31
" " Centenario 40; 43; 45; 54; 76 A. 1

Pompei, Häuser: Dioscuri 92 A. 1; 96 A. 1
» » Epigrammi 7
» » Fauno 30
» » Fontana piccola 53; 84; 94; 94 A. 1; 95; 95 A. 1; 96
» » Giuseppe II 54
» » Inachos und Io 95
» » Labirinto 10
» » Marte e Venere 74 A. 3
» » Orfeo 41; 75
» » Regina Margherita 74 A. 3
» » Haus beim Fortunatempel 79 A. 2
» » Regio I 2, 24 40
» » » I 2, 28 40
» » » I 3, 3 41
» » » V 2, 10 44 A. 1 und 4
» » » V 3, 9 74 A. 1
» » » V, 4, 13 54 A. 1
» » » VI 16, 15 42 A. 1; 54
» » » VI 16, 28 40; 44 A. 4
» » » VII 1, 47 75 A. 1
» » » VII 2, 18 41
» » » VII 3, 25 40; 45
» » » VII 15, 12 41
» » » VIII 2, 39 42; 54
» » » IX 2, 18 41
» » » IX 5, 9 53
» » » IX 5, 10 41
» » » IX 6, grosses Haus 54 A. 1
» » » IX 7, 3 106
» » » IX 7, 8 40; 47
» » » IX 8, 9 58
Pompei, Isistempel 54
» Strada degli Augustali 85
» Villa des Diomedes 5
» Villa Item 10; 32
» vgl. auch 'Neapel'.
Sogliano n. 456 (Reg. I 2, 17) 44 A. 3
» 520 (Reg. IX) 44 A. 2
» 553 (Reg. VI 13, 2) 48
» 568 (Reg. IX 2, 18) 44 A. 2
» 686 (Reg. VII 2, 18) 41
» 688 (Reg. IX) 41

Aus Rom:

Casino Rospigliosi, Landschaften aus den Constantinsthermen 149

Domus aurea 79 A. 2; 146
Domitianspalast 145
Farnesinahaus s. Thermenmuseum.
Gräber der Via Latina 147, 148
Palatin, Haus der Livia 6; 8; 10; 12 ff.; 98 A. 1
» Stadium 147
» Zimmer mit Fresken (augusteischer Palast) 147
Thermen des Constantin 149 f.
Thermen und Haus des Titus 145; 148; 149
Thermenmuseum, aus dem Farnesinahaus 8; 9; 22 ff.; 31; 60
Vatikan, Bibliothek: Odysseelandschaften 29
Vigileskaserne in Trastevere 147
Villa Albani 25
Villa Negroni 147
Villa Pamfilj, Columbarium 26; 79 A. 2
Verschollene Bilder 150

Die übrigen Wandgemälde s. unter den einzelnen Ortsnamen.

SCHRIFTQUELLEN

Papyri: Archiv f. Papyrusforsch. IV S. 337 70
» P. Fior. 5, 8 70
» P. Lips. 302, 14 79
» P. Lond. III 233, 8-10 70
» P. Oxyr. 104, 25 70
» P. Petr. III 20, 30 70
» P. Tebt. II 331, 8 70
» Urkunden, ägypt. Berlin: 70
» » » » n. 298, 5 71
» » » » 445 70
» » » » 650, 7 71
» » » » 740 71
» » » » 889 71
» » » » 999 70
Petronius, Sat. 2 127
Philostratus, Imag. allgem. 155
» » I, 12, 13 93
Plinius, n. h. XXXV 116-117 140 ff.
Vitruvius V 5, 5-8 122
» VII 1, 11 122
« VII 5 140 ff.

SACHREGISTER

Adoranten (Gebet, Opfer u. dgl.) 14, 16, 17, 20, 21, 26, 43, 54, 58, 83, 152
Adler auf Giebeldach 64
Aedicula 36, 47, 66, 83, 84, 93, 94, 96, 117, 148, 150
Agatharchos der Skenograph 122
Aktaion 45
Alexandrien 134, 154 u. o.
Altar 7, 9, 17, 20, 21, 28, 31, 36, 47, 50, 104, 112
Altar: alexandrinischer 66
» Felsaltar 9
» Hörneraltar 63
» mit Schlange 109
Altarbau, grosser 59
Altargrabturm 81, 88, 152, 154
Amorettenszene 5
Amphoren auf ägypt. Grabbau 96
Ancona, Hafen auf der Traianssäule 158
antiqui bei Vitruv 140
Anubis 61
Apaturius aus Alabanda 122, 142 A. 1
Apollo 16, 23, 43
Architektur, selbständig oder Hintergrund 44 A. 4, 47, 104
Architekturlandschaft, Begriff 1
Architekturtypen: ägyptische 60, 71, 127
» alexandrinische 154
» Bereicherung im III. Jahrh. v. Chr. 127, 136
» der hellenistischen Reliefs 100
» ostgriechische 136
» der Pygmäenbilder 60, 71
» des II.-IV. Stils 38, 97
Arsinoeion von Samothrake 52
Artemis 19, 42, 45, 106
Artemisheiligtum 6, 45
Artemiskrone 44 A. 4
Athena 17, 103
Aussenszene vor Peribolosmauer 102, 109, 113, 138
αὐλή 70

Bach mit Brücke 6, 23, 35, 45, 86
Baitylos s. Baluster
Baitylostempel, kleinasiat. 130
Baluster 6, 29, 42, 43, 44 A. 4, 103, 115, 128, 130, 149
Baluster: als Kultobjekt 130
» mit angebundenen Musikinstrumenten 115, 149
» in mykenischer Kunst 132
» als Ornament 131
Basis 21, 42, u. o.
Basis: cylindrisch abgestuft 24
» dreieckig 16
» dreiseitig konkav 85, 86, 129
» Villae 18, 73, 90, 105, 151
» zweistöckig 18
Bassin 45, 61, 74
Bauer mit Kuh 102 f.
Bauernhaus 61, 153 A. 1
Baum, heiliger 7, 22, 24, 25, 26, 34, 35, 41, 81, 83, 85, 89, 101, 108, 112, 114, 116, 132, 148
Baum mit Binden 106
» mit Gebäuden eng verbunden 37, 41, 43, 89, 103, 103 A. 1
» mit Säule 6, 36, 106
» mit Schlange 109
Berglandschaft 36, 41, 43, 44 A. 4, 150
Bezirk, heiliger 8, 9, 11, 78, 83, 84, 93
Bilder, heilige auf Postament 112
Bogen als Statuenbasis 98
Bogenbrücke ausserhalb Italiens 97
Bosporusbilder des Philostrat 93
Brücke 18, 20, 23, 26, 31, 35, 36, 45, 91
Brunnen 56
Bukranion 115
compendiaria (sc. via) 127
corpus villae 76, 94, 151
cylindrisches Gebäude s. Rundbau.
Dach 23, 37, 58, 59, 64, 76, 81, 83, 96, 150
Dach, flach mit Gitter 91
» geneigt nach hinten 34, 89, 148
» aus Rohr 35
» Satteldach 24, 32, 36
Decke mit Landschaften 5
Decken des Farnesinahauses 34
Dekorationssysteme der späten Kaiserzeit 155
Dionysos 7, 41, 45
Dolmen (?) 44 A. 4

Dreifuss 16, 29, 41, 43, 83, 149
Dreischolenbasis 129 f.
Ente 6, 58, 154
Epistyl mit Vase 37, 42, 45
Epithem 6, 7, 15, 17, 21, 23, 23 A. 1, 24, 31, 35, 36, 41, 42, 43, 45, 61, 74, 86, 91, 104, 116, 133
Epithem, eiförmig 14, 20, 37
» aus Holz 9
Eros 47, 105
Esel mit Reiter 96
Esel mit Treiber 21, 25, 26, 89, 154
Exedra s. Schola.
Fackel: am Altar 17, 20, 21
» an e. Baluster 103
» an e. Mauer 103
» von Hermes gehalten 87
Farben: Entwicklung durch die vier Stile 98
» monochrom 5, 12, 88
» Naturfarben 7, 12, 50, 72, 83, 87, 91, 93
» oligochrom 30, 33, 50
Fassadenmotive: auf hellenist. Relief 106
» im III. Stil 47, 52
Feldherr auf Mosaik v. Palestrina 61
Felsen, abgearbeitet 36, 46, 76, 87
Felsengrab 87
Felsvorsprung 81, 84
Fenster 18, 19, 134 u. o.
Fenster: an der Ante 83, 93, 103
» mit Jalousie 20
» im Oberstock 15, 25
» im Pronaos 9, 21, 24, 62
» vergittert 14, 48, 58
» mit Vorhang 21
Figuren in der Landschaft 5, 8, 139, 157 u. o.
Fische in zoologischer Darstellung 50
Fischer 46, 74, 76, 151 u. o.
Flöte 115
Flügelaedicula 28
Fluss (vgl. auch 'Bach', 'Brücke') 18, 20, 57, 58, 93
Fortuna 20
Friese mit Landschaften 5, 11, 53
» vor dem I. Stil 121
» im II. Stil 122
» im IV. Stil 88
» in Pompei selten 30

Frühlingsfest 157 A. 5
Fucinersee 158
Galleriebau 58, 59, 81, 85, 88, 96, 152
Garten 14, 18, 23, 47, 48, 56, 58, 59, 61, 151
Garten: 'englischer' bei e. Villa 74
» bei ägypt. Grabe 67
» in Prospektmalerei 10
Gartentor 23, 47, 48
Gebirge 141, 153 A. 1
Gefäss auf Basis (vgl. 'Epithem') 9
» als Hausdekoration 119
Gerät, bacchisches 12
» palästrisches 112
Gesims, kelchartig 48
Giebel mit Voluten 87
Gitter am Quai 75 A. 1, 76, 151
Gitterturm 83
Goldglas 65
Grabaltar in Hausform 62
Grabbauten 72, 78, 84, 89, 135, 150
» ägyptische 62, 78
» ägyptisierende 88
» auf alexandr. Lampe 66
» auf Pygmäenbildern 67
» auf italischen Vasen 117
Grabgarten 84, 93
Grabkiste, gemalte aus Tanagra 123
Grabmalereien 9 A. 1, 120
Grabreliefs, ostgriechische 108
Graburnen 109, 111
Greif 6, 7, 85, 133
Grieche als Maler der Farnesina 124
Grotte, heilige 87
Guirlanden 35, 104 u. ö.
Hafen (vgl. 'Seelandschaft') 23, 77, 141, 149
Hahn 109
Hain 7, 42, 47
Halle: mit Garten 14
» auf Podium 21
» vgl. 'Porticus'.
Haus am Fluss 20
Haus mit Garten 14, 18, 20, 23, 28, 33, 34, 57, 61, 67, 93, 95
Haus, vorperistylisch 48
Hausmodelle 67, 135
Heiligtum im Hause der Kirke 29

Heiligtum, ländliches (vgl. 'Bezirk, heiliger') 6 u. ö.
Hekataion 7, 17, 20, 41, 42
Herakles 103 A. 1
Hermaphrodit 105
Herme 16, 17, 23, 35, 41, 74, 105, 109
» mit Fackeln 86
» des Herakles 103, 108
» des Priap 24, 35, 42
Hermes 23, 87
Heroon 102, 108, 135
Hintergrund: architektonischer auf röm. Reliefs 156
» landschaftlicher, allgemeines 8, 137
» » auf ostgriech. Grabreliefs 108
» » auf Votivreliefs 112
» Farben: blau 7, 42, 51, 83, 86
» » braun 85
» » gelb 75, 86, 88
» » rot 79, 81, 83, 87, 121
» » schwarz 52
» » weiss 40, 84
Hippokampos 154
Hirsch der Artemis 45
Hof des ägyptischen Landhauses 70
Holzbaluster 43
Holzbauten 9, 36, 48
Holzsäule 40
Homer 7
humoristische Szene 25, 38
Hütten 27, 31, 32, 116
Jagd 153 A. 1, 153 A. 2
ἰβιών 61
Ibis 27
Illusionismus s. 'Stil'.
Inkrustation 155
Innenräume 8, 10, 30, 110, 137
Inschrift 158
Insel, bebaute 46, 52, 74, 76, 77, 83, 94, 143
» in überschwemmter Landschaft 26
Interkolumnien geschlossen: durch Mauer 21, 28
» » durch Schranken 30, 45, 91
Ionien 129 f.
Isityche 20
Italien und der Osten 136 f.
Jünglinge stierbändigend 44 A. 4
Kalathos 9

Kamel 13, 20
Kandelaber als Bildteilung 12
Karikatur 54
Karyatide 31, 43, 129
Kelch 29, 42
Keramik, hellenistische 114
Kirke, Haus der 29
Kolononwohnung 153 A. 1
Komposition 32, 49, 87, 115, 124
Krokodil 58
Kuh am Brunnen 103
Kult, anikonischer 130, 132
» mykenischer 132
Kuppel 33, 34, 81, 134, 148, 151
Lampe als Hörneraltar 63
» alexandrinische mit Gräberlandschaft 66
Landhaus, ägyptisches 67, 89
Landschaft: erste rein ägyptische 26
» alexandrinische 66, 154
» auf megarischen Bechern 116
» dekorativ im I. Stil 50
» der Friese 29
» grosse 87
» als Hintergrund 5, 8, 116, 137
» im IV.-III. Jahrh. 118, 124
» in Ionien 121
» italische 84, 98
» mythologische 46
» in den Provinzen 150, 152
» auf hellenist. Reliefs 100
» sakrale 6, 66, 82, 99, 127 u. ö.
» selbständig 6, 46
» auf gemalten Stelen 110
» Ursprung 144
Laub, ausgearbeitet 102
» angemalt 113 A. 3
Laube mit Zechenden 61
Lehmbau mit Holzgerüst in Malerei nachgeahmt 121
Leiter 21
Lichthäuschen 62
Liebesszene nach dem Tode 117
Löwe 24, 132 A. 4
Löwenköpfe als Wasserspeier 84
Ludius s. Studius.
Masken 12

Material der dargestellten Bauten 15, 121
Mauer: doppelt mit Gang 86
» durchbrochen 10, 28
» mit Epithem 103
» als Hintergrund 109, 113, 138
» von Pilaster abgeschlossen 81, 104
» Stadtmauer 93
» Tempelmauer 9, 16, 54
Megalographie 32, 112, 121
Miniaturbild 39, 50, 53
Mittelbild 39, 46, 53
Mittelfläche 121 f.
Mond als Epithem 95
Molo (vgl. auch 'Seelandschaft') 94 u. ö.
Münzen mit Baitylostempel 130
Mythen 142
Naturgefühl 49
Odysseus, Irrfahrten 142
οἰκία 70
Oknos 27 f.
Omphalos 41, 43
Ostia 157
Palasteingang 47
Palme 11, 17, 24, 35, 37, 78, 96
Pan, kämpfend mit Eros 47
» leierspielend 115
Panorama 46, 90, 91, 93, 95
Papagei 6, 7
Pappel 19
Paradeisos 48
Park bei der Villa 73, 75, 76, 90, 91
patera 6, 28
Pauke 17
Pavillon 25, 61, 76, 106, 152
Pedum 115
Peribolos, Szene vor 9, 102, 105 u. ö.
Personen in der Landschaft 15, 16, 17, 18, 19, 21, 24, 35, 61, 66
Personifikation der Gegend 42
Perspektive 10, 13, 22, 34, 151
Pferde 152, 153 A. 1
Pflanzen 51
Pilaster 20, 36, 43 u. ö.
Pinienzapfen als Dachbekrönung 103
Podium 14, 15. 16, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 41, 83, 85. 98 A. 1
Porticus 10, 16, 19, 20, 24, 34, 45, 46, 51, 52, 57, 73, 74, 75, 76, 83, 91, 94, 95, 97, 134, 148, 151

Porträtlandschaft 149, 153, 156 ff.
Poseidon 23, 41 A. 1
Priapos 14, 24, 35, 42, 44 A. 4
Propylon 23, 24, 34, 35, 37, 91, 151
Prospektmalerei 10, 29, 47, 105, 106, 137
Provinzen 150, 152
Pygmäenlandschaft 26, 55, 58, 60, 125, 150
Pylonturm 15, 24, 57, 58, 59, 61, 70, 78, 81
Pyramide ausserhalb Aegyptens 79 A. 1
» in Umfriedung 79
Quaderwerk 119 ff.
Quadriga 125, 133
Quai 52, 73, 74, 75, 154
Quelle und Grab 85
Rahmen der Wandbilder 33, 40, 46, 50, 90
Reiseeindrücke, dargestellt: auf dem gelben Fries 13
» » im Columbarium Pamfilj 27, 34
Reisender 15, 17, 21, 23, 25, 27, 34
Reliefs: hellenistische 100 f.
» campanische Gruppe 102
» Nachahmung von Stuck- und Wachsmodellen 107, 136
» römische historische 156
Relief an Säule 47
Reliefkeramik 114
Ruinendarstellung 87
Rundbau 15, 23, 28, 33, 34, 36, 41 A. 1, 58, 59, 81, 86, 88, 91, 93, 94, 95, 105, 106, 128, 134, 148, 149, 151
Sakralbauten (vgl. auch 'Landschaft, sakrale') 15, 16, 17, 20, 23, 24, 27, 34, 36, 37, 45, 78, 93, 109, 148
Sarkofage von Tanagra 123 A. 2
Satyrknabe 103
Säule: mit Baum 6, 40
Säule: als Bildteilung 12, 121
» dorische 6
» Dreiviertelsäule 29
» als Eingang 85
» mit Epithem 15, 17, 20, 21, 33, 35, 36, 40, 45, 74, 83, 84, 86, 103 A. 1, 105, 109, 111, 116, 129, 133, 148, 151
» in Fassade 74, 76
» Halbsäulen 7, 29, 42, 134
» ionische mit Architrav und Löwen 132 A. 4.
» Papyrussäule 66
» mit Reliefbild 47
» in Schola 7, 8, 11, 81
» Syzygie 7, 14, 37, 87, 132, 148

Schaduf 56
Schiff 23, 93, 95
Schlachtendarstellungen 5
Schlange 108, 109
Schlingpflanze 42
Schola 7, 14, 17, 18, 22, 23, 24, 25, 28, 33, 36, 41, 42, 44. A. 4, 49, 58, 128, 129
Schreibgeräte 123
Schwan der Leda 9
Schwein 25
Seelandschaft 23, 29, 41, 46, 50, 51, 52, 73, 75, 106, 121, 141, 144, 151
Silensmaske am Epistyl eines Tores 11
Sirene 109
Skyphos auf Säule 103 A. 1
Sockel 5
Sonnenuhr 49
Sperber auf Säule 66
Sphinx 21, 66, 109
Spindel 24
Stab 16
Stadtdarstellung 44, 49, 77, 106, 138, 149, 154, 155, 158
Stadtmauer 44. A. 1
Staffage: exotische 71
» figürliche 14, 88, 90, 91, 95, 152
» der hellenist. Reliefs 100
» idyllische 22, 24, 27, 32, 45
» mythologische 42
» der römischen Bilder 148
» im II. Stil 5
» des Studius 144
» der Villenlandschaften 77
Statue: in Aedicula 47, 96
» Anubis als Schakal 61
» Apollo 16, 23, 43
» Artemis 19, 106
» Athena 17
» auf Basis 18, 24, 44 A. 4 u. ö.
Statue: bekränzt 21
» Bronze 24, 83
» Dionysos 7, 41, 45
» zwischen Dreifüssen 132 A. 4
» auf Felsen 87
» Fortuna 20
» am Grabe 79
» Greif 85
» Gruppe 24

Statue: Hekate 7, 17, 19, 41, 42
» Herakles 103 A. 1, 108
» Hermes 23
» Hirsch 45
» auf e. Insel 74
» Isityche 20
» Krokodil 58
» Pan 7
« auf Pfeiler 9
» Poseidon 23, 41
» Priap 14, 44 A. 4
» Reiter 32, 151
» auf Säule 7, 8, 81, 91, 148
» in Schola 33
» sitzend 91
» Sperber 66
» Sphinx 21, 66
» Stier 32
» vor e. Tempel 21
» auf Tor 32, 83, 131
» auf Treppenwange 85
» Triton 46
» Tyche 24, 32
» bei e. Villa 73, 90
» weiblich 132 A. 4
Stelen, gemalte 110
Stil: einzelner Bilder 14, 25, 30, 31, 34 u. ö.
» illusionistischer 92 A. 1, 124, 125, 126, 136
» sog. römischer 126
Stile, die vier: Charakteristik bei Vitruv 140 ff
» » I. ohne Landschaften 5
» » ausserhalb Italiens 5
» » Formen des Quaderwerkes 119
» » Vorstufen 120
» » II. allgemein 4
» » Landschaftliches 5
» » mythologische Bilder 8
» » ägyptisches 71
» » griechischer Ursprung 121
» » im II. Jahrh. 137
» » III. Architekturlandschaften 39, 44
» » IV. Landschaften 53
» » ägyptisierende Gräberlandschaft 78
» » grössere Kompositionen 87
» » italische Wirklichkeit 89

Stile, die vier: in Rom 146
Stockwerke, zwei 24, 32, 57
Storch 27, 32
Strasse 10, 23 u. ö.
Stuckreliefs 35
Studius 139, 143
Substruktionen einer Villa 76
Sumpf mit Enten 58
Syrien 130 ff.
Syrinx 115
Syzygie s. Säule.
Tafelbild mit Flügeltüren 53
Tafelbild und Wandbild 138
Taubenschlag 61, 70
Teilung der Bildfläche 12, 25
Tempel: ägyptischer 54
» Antentempel 9, 104
» des Apollo u. d. Diana 153 A. 1
» im Gebirge 44 A. 2
» Orientierung 24
» pavillonartig 43, 45
» Peribolos 54
» Podium 19, 20, 21, 24, 30, 94, 98 A. 1, 104
» Prostylos 21
» auf röm. Reliefs 156
» Rundtempel 7, 17, 52
» mit 2 Säulen 103
» mit 4 Säulen 91
» auf Vase des IV. Jahrh. 138
» verkürzte Darstellung 113, 132 A. 4
Tempelfassade 8
Teppich als Grabmalerei 124
Teppichdekoration 155
Terrasse 36, 57, 76, 77, 96
Tetrapyrgias 152
Tetrastylon 45
Theaterszene 10, 118, 122, 141
Tholos (vgl. auch 'Rundbau') 11, 28
Thymiaterion 20, 44 A. 4, 66
Thyrsos 41, 103
Tiere in der Landschaft 6, 19, 22, 24, 26, 36, 86, 87, 103, 141
Tierköpfe im Heiligtum 6
Tisch 41
Tor: mit Epithemen 31
» heiliges 9, 11, 24, 27, 28, 37, 41, 44, 49, 83, 87, 89, 103, 106, 128, 131 f., 148, 151, 152

Tor: im ägypt. Landhaus 70
» auf Podium 103
» mit Statue 32
» über einem Weg 25, 26
Toreutik, hellenistische 114
τράπεζα 108
Treppe 14, 18, 19, 20, 23, 24, 34, 36, 151
Triton 46
Triumphbogen 32, 103 A. 1, 132 A. 3, 153 A. 1, 154
Tür 18, 47 u. ö.
Tür, halbgeöffnet 105
» vergittert 29
Turm 14, 15, 16, 17, 20, 34, 35, 36, 37, 45, 52, 57, 64, 71, 89, 151, 152
Turm: dreistöckig 47, 61
» im ägyptischen Landhaus 70
» eine Tür flankierend 29
Tyche 24, 32
Ueberschwemmung 26, 152
Umfriedung 35, 37, 44 A. 4, 85, 86, 105, 150, 152, 155
Vannus mystica 44 A. 4, 103, 107
Vasen: alexandrinische mit Baluster 130
» Gnathiavasen 125
» Hadravasen 125
» hellenistische 116
» Kabirionvasen 125
» Preisamphoren 123
» auf Säule (vgl. auch 'Epithem') 6 u. ö.
Velum 9, 15, 16, 17, 22, 24, 25, 35, 56, 58, 112, 150
Villa: afrikanischer Typus 152
» Architektur 51
» basilikal 76
» dreiflügelig 73
» am Meer 52, 90, 91, 93, 94, 96, 151
» *Π*-förmig 74, 91, 94, 95
» Podium 88, 89, 90
» Porticusvilla 73, 144
» rustica 95
» sigmenförmig 76, 90
» der Stadt entgegengesetzt 158
» zweistöckig 74, 75, 76, 90
Villenlandschaft 47, 72
» und sakrale 83, 93, 151
» von Studius eingeführt 143
» und Wirklichkeit 2, 51, 74, 145
Vittae 6, 7, 9, 26

Vogelschau 24, 151
Vorhang am Garteneingang 48
Votive 6, 7, 17, 23, 105
Wand: Fläche einfarbig 5
» gemalt und plastisch dekoriert 122
» Gliederung 119, 12
» Verteilung der Landschaften 5
Wandbild und Tafelbild 138
Wanderer mit Hut 104
Wasser im ägyptischen Totenkult 96
Wasserfall 44 A. 2, 45, 150
Wegelandschaft 13, 88, 89, 96, 103, 155
Weinberg 95 A. 2
Wohngebäude 38, 51, 94
Wollfäden 6
ὑπερῷον 70
Zaubergerät 29
Zelt 10
Zeltdach 11, 76, 103 A. 1, 105. 134, 149, 152
Zeltgerüst auf e. Tor 26, 58
Ziege mit Treiber 27
Zinnen 9, 106

Abgeschlossen am 20. Juni 1911.

PER LA STORIA DELLA CERAMOGRAFIA ITALIOTA.

Spigolature d'archivio

Non vi è dubbio alcuno che la scienza della pittura vascolare italiota non può esistere senza un buon numero di notizie sicure intorno alla provenienza dei vasi. La differenziazione e la localizzazione delle fabbriche non può avvenire se non aggruppando i vasi di eguale provenienza per dedurne alcuni caratteri comuni, i quali permettano l'identificazione di una fabbrica: a questi vasi di provenienza nota si potranno poi, con molta cautela, associarne altri affini, di ignota provenienza, dando così maggiore precisione ed estensione al concetto di fabbrica. Questo metodo fu applicato per la prima volta ai vasi dipinti italioti dal chiaro professore dell'Ateneo pavese, Giovanni Patroni, in un notissimo lavoro rimasto fondamentale, ed è, nelle sue basi logiche, inoppugnabile: ma essendo esso deduttivo in quanto studia vasi di provenienza nota, ed induttivo in quanto si occupa e deve occuparsi di vasi con ignota la provenienza, è chiaro che deve partire da premesse solidissime, da nozioni abbondanti e sicure per eliminare, in quanto ciò è possibile, ogni pericolo di aggruppamenti arbitrarî e di formulazioni inesatte. L'allargarne le basi, aumentando di molto il numero delle provenienze sicure, può quindi — senza punto infirmare il metodo in se' — perfezionarne i risultati non solo, ma anche modificarli del tutto, determinando per alcuni rispetti addirittura un nuovo orientamento.

Che proprio questo sia il caso per una singola questione, cioè per la cronologia dei vasi canosini, ho già dimostrato in questo stesso periodico [1]: se sia poi questo il caso anche per la cera-

[1] *Röm Mitt.* 1910, XXV, p. 168 segg. In questo articolo cito, tra altre opinioni derivanti dalla cronologia del prof. Patroni, anche quella del Pottier.

mografia vera e propria non è qui nè il luogo nè il momento per dirlo: qui io mi restringerò a creare nuove e assai più solide basi al metodo, lasciando giudice il lettore se con queste nuove basi si possono o no ritenere ancora per veri i risultati già ottenuti, appena adombrando quelli che già posso aver ottenuto. Qui mi limiterò, insomma, a render note le ricerche da me compiute intorno alle provenienze dei vasi, non più specificamente canosini, ma di tutta l'Italia meridionale.

Convien subito dire che finora non si è avuta nemmeno una idea adeguata di quanti e quali dati la scienza dei vasi italioti dispone, nessuno prima di me — mi permetta il lettore di ripeterlo — avendo studiato sistematicamente l'inestimabile archivio del Museo Nazionale di Napoli, unico nel suo genere; scarse poi essendo le provenienze di vasi conservati in altri musei d'Europa, scarse e mal sicure quelle date dagli inventarî del museo stesso di Napoli, i quali tuttavia hanno formato l'unica base sulla quale si è creduto di poter costruire la scienza della pittura vascolare italiota. Non è meraviglia quindi se si sono fatti apprezzamenti poco esatti persino intorno all'origine prima di quelle scarse e mal sicure notizie (1). Mentre invece le notizie fornite dall'Archivio del Museo sono tanto abbondanti quanto sicure, specie se opportunamente associate a quelle di altri musei.

Nè vi è altra fonte a cui attingere. Pochissimi dati fornisce la vecchia letteratura. Gerhard e Panofka (2) indicano alcune provenienze che alla stregua dei documenti mi son risultate esatte (3),

---

Avendo la mia citazione carattere *storico* e tendendo solo a dimostrare che questa cronologia era stata accettata da insigni dotti, non credetti di dover ricordare le limitazioni e le correzioni apportate in seguito a essa dall'illustre archeologo francese e da lui attuate nell'ordinamento del Louvre, le quali non potevo nè dovevo prendere in esame. Debbo però dire che, citandolo, io non ho voluto asserire — come il lettore potrebbe credere — che il benemerito archeologo va annoverato tra i seguaci di quella cronologia, ora.

(1) Patroni, *Ceramica ant.*, p. 91 e 92, 113 e 114, 137. *Mon. ant.*, IX, p. 371.

(2) *Neapels ant. Bildwerke*, Stuttgart-Tübingen 1828. I vasi sono descritti sommariamente a pp. 240-390.

(3) [Heyd.] 2857 = G[erhard] P[anofka] 147, Basilicata. — 1771 = G P 150, Basil. — 2008 = G P 411, Basil. — 1986 = G P 507, Basil. — 900 =

ma son poche anche perchè pochi erano i vasi del museo quando i due archeologi scrissero il loro libretto. Scarse ed erronee sono le notizie date da Bernardo Quaranta (1), il quale non merita fede in generale; miglior giudizio merita Raffaele Gargiulo (2) il cui pregio principale sta a ogni modo nel catalogo manoscritto di una sua propria collezione venduta al Museo, e in quello della collezione Koller, passata al Museo di Berlino, i quali forniscono un gran numero di indicazioni.

Moltissime ne indica il Heydemann, ma, ad onta della burbanza con cui si impanca a dar lezione agli archeologi napoletani, errate e cervellotiche, con grandissima e falsa preponderanza di Ruvo (3), frutto certo di informazioni mal chieste e peggio date: le indicazioni esatte sono invece rarissime (4). Oltre a ciò, il Heydemann

---

G P 886, S. Agata. — 3250 = G P p. 294 VIII Säule, Basil. — 2418 = G P 582, Ruvo. — 3227 = G P 971, Basil. — 1984 = G P 968, Basil. 2196 = G P p. 218-28, Armento. I numeri di vasi che citerò in seguito sono sempre quelli dei cartelli rossi e corrispondono a quelli di Heydemann.

(1) *Mystagogue, guide générale du Musée* Naples 1846. Per lo più il Quaranta indica « Puglia »: p. es. 2202 Sant 'Agata (Quar. p. 215, 2); 2210 Sant'Aagata (p. 215,1), 1779 Pesto (212,3), 3237 Anzi (p. 211, 149), 3250 Basilicata (p. 209, 579). Ma per il vaso 1767 ha ragione il Quaranta (Myst., p. 215, 226) che dice « Basilicata » e non il Heydemann che parla di « Sant'Agata ».

(2) *Cenni storici e descrittivi dell'edificio del Museo*, ecc. Napoli, 1864, p. 43-55.

(3) I seguenti vasi per esempio provengono secondo H. da Ruvo e hanno invece l'origine che indico: 623 S. Agata, 733 Basil., 758 Anzi, 762 Egnazia, 782 Egnazia, 800 Egnazia, 810 Bari, 818 Egnazia, 796 Bari, 952 Bari, 981 Basilicata, 1029 Egnazia, 1805 Bari, 1807 Anzi, 1816 Anzi, 1824 Anzi, 1826 Pomarico, 1829 Egnazia, 1834 Bari, 1836 Armento, 1843 Egnazia, 1849 Egnazia, 1852 Anzi, 1857 Bari, 1862 Pomarico, 1868 Anzi, 1877 Egnazia, 1883 Pomarico, 1889 Anzi, 1900 Anzi, 1945 Conversano, 1956 Egnazia, 1962 Anzi, 2005 Bari, 2014 Egnazia, 2043 Anzi, 2064 Bari, 2085 Egnazia, 2072 Anzi, 2092 Bari, 2110 Bari, 2118 Egnazia, 2126 Egnazia, 2123 Bari, 2128 Egnazia, 2137 S. Agata, 2141 Bari, 2178 Basilicata, 2183 Bari, 2205 Bari, 2207 Egnazia, 2210 Bari, 2248 S. Agata, 2282 Egnazia, 2283 Telese, 2345 Egnazia, 2352 Egnazia, 2359 Bari, 2366 Bari, 2367 Bari, 2398 Basilicata, 2387 Pomarico, 3256 Canosa, ecc.

(4) H. conosceva il catalogo, stampato senza data, del Museo Vivenzio, e ne dedusse delle indicazioni esatte. Non so poi l'origine di alcune indicazioni esatte di Anzi (1986, 1988, 2906, 3237) le quali non si trovano negli autori citati dal H. e nemmeno negli inventarî: probabilmente la tradizione.

era trascuratissimo in tutto ciò che riguarda la questione delle provenienze: egli dice, tanto per citare un esempio, che il vaso Santangelo 599 proviene da Armento e cita lo Schulz, in Bull. dell'Istituto, 1842, pag. 33; ma il vaso Santangelo è un cratere a mascheroni e quello menzionato dallo Schulz è un vaso a manici verticali e coperchio sormontato da un vasetto: e il Heydemann accusa lo Schulz di aver errato nel descrivere il vaso, cosa del tutto impossibile come ognun vede, e non sa supporre che si possa trattare invece di due vasi diversi con scena affine, come spesso ne capitano. Così invece dev'essere, poichè il catalogo manoscritto dei vasi Santangelo dà la provenienza « Ruvo ». A proposito poi della nota lekythos 2991 col mito di Marsia figurato plasticamente, egli accusa di « grossolana trascuratezza » il Minervini e il Gargiulo che la dicono proveniente da Ruvo, e parla di Armento sulla fede dello Schulz in Bull. Inst. 1842 p. 34. Invece i documenti danno piena ragione ai due archeologi napoletani (1). Ancora: a proposito del vaso Santangelo 24, il Heydemann trova disaccordo tra Gerhard (Bull. 1829, p. 170) che lo dice proveniente da Armento, e Schulz (Annali 1838, p. 184) che parla di Missanello. Ma il vaso descritto dal Gerhard è il Sant. 708, e lo Schulz descrive due vasi, Sant. 24 da Missanello e Sant. 708 da Armento. Il disaccordo c'è dunque, ma riguarda non il vaso 24, un'anfora di forma allungatissima e leggera, ma il vaso 708, una enorme pelike che il Heydemann ha confuso per un inconcepibile errore: al n. 708 torna ancora da capo citando il disaccordo dei due archeologi. Grazioso è poi il modo come copia le provenienze, per esempio, dal catalogo stampato del Museo Vivenzio. In questo i due vasi 2040 e 2078 (= Viv. 145, 142) provengono da *Plistia*, nome latino di un luogo che in altri tempi si volle identificare con S. Agata (2) e che andava quindi tradotto appunto con questo nome: invece il Heydemann copia supinamente « Plistia », usando così per i vasi saticulani di una doppia indicazione: « Plistia » e « Sant'Agata » come fossero due luoghi diversi.

(1) *Arch. Mus.* IV *Vasi e Terr. Proven.*, fasc. 58. *Arch. Stato, Minist. P. I.*, filze 331 e 338. Errore ripetuto in *Guida del Museo*, p. 481.

(2) Jahn, *Beschr. der Vasens. zu München*, p. LXII. Rayet-Collignon, *Hist. de la cer.* p. 309.

Il Heydemann non merita dunque nessunissima fede. Molto più ne sono degni il Bullettino e gli Annali dell'Istituto per quelle poche ma importanti notizie che qua e là danno. Il Bullettino napoletano e altri vecchi scritti forniscono notizie ancora più rare: restavano dunque — fino alle mie ricerche — gli inventarî del Museo, ripetuti e ricopiati in quello del 1856, la cui numerazione a cartellini rossi con cifre bianche corrisponde a quella del Heydemann (1), e dal quale derivano le indicazioni di provenienza segnate tuttora sotto al piede dei singoli vasi.

La critica di questi inventarî, che qui faccio seguire meglio e assai più ampiamente che non facessi a proposito dei vasi canosini, si riassume in fondo in un'unica proposizione: *gli inventari non hanno nè carattere nè utilità archeologici, perchè furono fatti con scopo burocratico.* Il fine loro non fu punto di ricordare la provenienza *archeologica* degli oggetti, ma quella *amministrativa.* Sono dunque esatti e veridici per questo rispetto, ma insufficienti, anzi inutili, per l'archeologo, il quale solo di quando in quando vi trova delle indicazioni verosimili, ma incontrollabili. È chiaro a ogni modo che la colpa non può essere degli inventarî, ma di chi volesse trarne ciò che non possono dare, cioè un complesso di notizie archeologiche, senza farne prima se mai, come io feci, il controllo a mezzo dei documenti di archivio.

Lo scopo amministrativo è dimostrato innanzi tutto da ciò che del vaso si nota l'ultima e immediata provenienza, *qualunque essa sia.* Un vaso trovato, per cagion di esempio, a Ruvo ed entrato poi per ornamento nel Palazzo Reale, proviene secondo gli inventarî da « Palazzo Reale », senza serbar più la minima traccia della provenienza ruvestina: un altro che fu portato a Napoli in pezzi e poi restaurato, proviene naturalmente dall' « Officina dei restauri », un terzo, venuto in luce a Canosa ma comperato a Ruvo, appare proveniente da quest'ultima città e via di questo passo. Così che i vasi rinvenuti nei luoghi e negli anni più diversi vengono a pareggiarsi del tutto nella indicazione (2).

(1) Non senza qualche errore però. Heyd. 2563 corrisponde a Inv. 2573 e Heyd. 2573 equivale a Inv. 2563. Heyd. 3083 è un cratere: Inv. 3088 è un « vaso a tre becchi ».

(2) Per es. il vaso 2654 scavato a S. Agata nel 1796 (*Doc., ined.* IV, p. 153 N. 30), 2323, 2324, 2026, 2172 arrivati al Museo nel 1854 insieme ad

Questa indicazione « Palazzo Reale » è frequentissima per i numerosi vasi appartenenti alla regina Carolina Murat, e poi entrati nel Museo (1), senza dire di quelli provenienti dagli scavi di Canosa già ricordati nel mio scritto sui vasi canosini. Più curiosa è l'indicazione « dalla Biblioteca di S. M. » affibbiata per esempio a molti vasi rinvenuti in uno « scavo regio » fattosi nel 1796; vasi descritti a puntino nell'inventario intitolato del « Nuovo Museo e fabbrica della Porcellana », il cui manoscritto si conserva nella biblioteca del Museo, e che è stato anche pubblicato (2). Anche la « Sicilia » figura fra le provenienze di vasi e sono vasi campani! Non si tratta però di un indovinello archeologico ma di alcuni vasi — in origine trentasette — i quali il 22 dicembre 1798 presero la fuga insieme al loro regale proprietario Ferdinando I, salvo a ritornar poi, a tempesta finita, nel 1817 (3). Insieme a questi tornarono al prisco tetto 135 vasi che erano andati a finire in Francia durante il dominio francese, e che, avendo tenuto la via del mare tornando, recano l'indicazione « Marsiglia » (4).

Frequentissima è l'indicazione « Napoli » per vasi provenienti da edificî o istituti napoletani e sono, per esempio, vasi provenienti da Pesto (5), vasi provenienti da S. Agata (6) e via dicendo:

---

altri scavati a Canosa ma provenienti da Conversano (*Arch. Mus.* IV. *Vasi e terr. Proven.* fasc. 18); 2108, 2194, 2050, 2017 trovati a Canosa nel 1854 (*AM.* Ibid. fasc. 14); 2334 trovato a Ruvo nel 1836 (*AM.* Ibid. *Collezioni,* fasc. 25, *Arch. Stato, Minist. P. I.* filza 357); 2927 trovato ad Anzi nel 1804 (*Doc. ined.* II, p. 2. *AM.*, IV, *Vasi e terr. Proven.* fasc. 4): tutti questi vas provengono da « Palazzo Reale ».

(1) L'inventario del Museo della Regina Carolina è pubblicato in *Docum. ined.* IV, p. 374 ss.

(2) *Doc. ined.* IV, p. 224 ss.

(3) *Arch. Mus.* IV. *Vasi e terr. Varie,* fasc. 4. Per es. i vasi 48, 143, 417, 871, 927, ecc. Curioso che il Haus (*Sul tempio di Giove in Olimpia,* p. 74) ha preso sul serio la provenienza dalla Sicilia (cfr. Heydemann, p. 223, nota 1).

(4) *AM.* IV, *Vasi e terr. ivi.* Per es. i vasi 64, 69, 106, 118, 120, 141, 158, 158, 168, 186, 194, 197, 203, 218, ecc.

(5) 723, 969, 971, 2681, 2583, 1865, 2589, 1929. Nella nota di vasi scavati a Pesto, del 1805 (*AM.* IV, *Vasi e terr. Proven.*, fasc. 47) questi vasi hanno i numeri 191, 346, 620, 621, 738, 743, 823.

(6) Per es. 2168, 926, 919, 793, 823, 914, 877, 834, 1943, 2187, 253, 1941, 751, 748, 918, 744, 1906, 2069, 765, 2071, 1783, 2260, 878, 789, 2214, 863, 2591

nè occorre notare come in questo caso si possa incappare in vere sviste archeologiche, prendendo per buona quella indicazione.

Altre provenienze sono ben più curiose; come « Magazzino della Direzione »: è il caso di due vasi trovati a Canosa (1) e di due altri rinvenuti a Ruvo (2) senza dire di molti altri che ometto per brevità: ma non posso non ricordar qui di nuovo la strana « Consegna provvisoria » onde provengono molti vasi di Canosa, già da me ricordata nel mio articolo, e altri ruvestini (3). « Dalla Officina dei restauri » provengono pure molti vasi, tra i quali un bel vaso ruvestino (4), due canosini (5) e via dicendo. Dalla « Segreteria di Stato » proviene il noto frammento con Eracle e Busiri trovato ad Anzi nel 1821 da Giuseppe De Stefano (6): e finalmente, per finire con letizia questa noiosa lista, ricorderò il vaso 1952 scavato e confiscato ad Anzi nel 1826 e proveniente dal « Magazzino della collezione del Medio evo »! (7).

Come ultimo e definitivo documento di questo carattere amministrativo citerò il caso di tre noti vasi canosini, 3254 coi funebri di Patroclo, 3218 col ratto di Europa, 3221 col mito di Medea, scoperti in un ipogeo di Canosa (8). L'inventario però dà una provenienza assai diversa: « Ruvo. Verbale 19 novembre 1852 ». I due vasi infatti erano stati trasportati da Canosa a Ruvo dove l'intendente Fenicia li visitò nel settembre del 1851, ma il verbale che dovrebbe giustificare la non giusta provenienza e che l'inventario cita è un modestissimo inventario che consacra un fatto assai umile: l'apertura della cassa in cui stavano i vasi i quali naturalmente venivano da Ruvo. Ma come mai erano stati trasportati a Ruvo? C'è di mezzo la furbizia di un antiquario.

---

cioè i numeri 11, 12, 19, 25, 26, 28, 29, 33, 41, 42, 57, 65, 104, 106, 107, 109 111, 153, 156, 171, 181, 183, 188, 193, 194, 197, 281 dell'inventario del Nuovo Museo e fabbr. della porcellana.

(1) 125, 174, *AM.* IV, *Vasi e terr. Proven.*, fasc. 14.

(2) 2217, 2322. *Arch. di Stato, Min. P. I.* filza 345.

(3) 2306, 2365. *AM.* IV, *Vasi e terr. Proven.* 59.

(4) 2383. *Arch. Stato. Min. P. I.* filza 345.

(5) 2304, 1844 *AM.* IV, *Vasi e terr. Proven.* fasc. 12, *Scavi* fasc. 6.

(6) *Docum. ined.* II p. 3.

(7) *AM.* IV, *Vasi e terr. Proven.* fasc. 5.

(8) *AM.* IV, *Vasi e terr. Proven.* fasc. 15.

Un tal Donato Fatelli nel settembre del 1851 comperò da un canonico Basta di Canosa quei vasi tutti frammentati, li portò a Ruvo, sua dimora, e li ricompose, facendoli vedere in gran segreto all'Intendente di Bari. Ahimè! Il Governo non comperò, ma semplicemente confiscò i vasi e ser Fatelli a gran fatica potè strappargli un risarcimento, non adeguato al prezzo dei vasi (1).

E i cinque vasi 2699, 2105, 2290, 2148, 3017? L'inventario pretende che vengono da Bari, ma così non è. Le carte relative, del 15 novembre 1854, sono intestate « *Agro di Canosa.* Cinque vasi spediti dall'Intendente di Bari » (2). L'inventario, vero documento di burocratica bestialità, dimentica Canosa e piglia come provenienza l'Intendente di Bari!

Tutto ciò è però — convien riconoscerlo — burocraticamente perfetto. All'amministrazione doveva certo premer più di serbar ricordo del luogo dove il vaso stava prima di entrar nel Museo, che non di quello in cui era venuto in luce, tanto più che su di ciò, a buon conto, i documenti di archivio potean dare luce piena. Ancor più doveva importare, sempre ai fini dell'amministrazione, di ricordare il nome della *persona* che aveva donato o venduto il vaso al Museo. Cito ad esempio un cospicuo gruppo di vasi confiscati nel 1826 a certi Fella e Asmundis che li avevan disotterrati ad Anzi, contro la legge (3): vasi che sono addirittura significativi per questa fabbrica, e che recano, nell'inventario, il solo nome — per di più errato — dei due scopritori, con la indicazione « Basilicata ». Egualmente i cospicui vasi attici e apuli provenienti dal museo del marchese Vivenzio hanno l'indicazione « da Vivenzio » senza più, e son vasi importanti per lo studio della produzione barese. Col solo nome dei due antichi proprietarî sono indicati, tranne qualche eccezione, i belli e numerosi vasi già posseduti da Ficco e Cervoni, in Ruvo, e da essi ivi trovati (4):

(1) *AM.* IV, *Vasi e terr. Proven.* fasc. 53.

(2) *AM.* IV, *Vasi e terr. Proven.* fasc. 16.

(3) 1893, 1952, 2011, 1997, 2009, 1884, 1953: *AM.* IV, *Vasi e terr. Proven.* fasc. 5.

(4) *AM.* IV, *Vasi e terr. Proven.* fasc. 60; *Arch. Stato Ministero P. I.* filze 327 e 338. Il catalogo, del 1837, è pubblicato in *Docum. ined.* IV 82 ss. Es. i vasi: 2213, 2222, 2432, 2751, 2274, 2237, 2385, 1999, 2842, 2949, 2678, 2251 ecc.

e così con « da Lamberti » sono indicati i vasi scavati in Ruvo da Carlo Lamberti e pervenuti al Museo (1), e così con « Zoratti » quelli che già avevano formato la collezione Zoratti pervenuta al Museo nel 1818, della quale ho trovato un catalogo manoscritto con le provenienze (2).

***

Il lettore che ha voluto seguirmi ha gia compreso come non si tratta di un inventario il quale contiene molte indicazioni insufficienti, ma molte altre utili all'archeologo, ma di un inventario il quale, per la sua stessa origine, per il modo stesso con cui fu compilato, non può fornire all'archeologo nessuna utilità. Troppe sono le provenienze mascherate sotto indicazioni di persone, di uffici e simili: basta dire che su 3357 vasi numerati dall'inventario, sono circa 800 le indicazioni che possono avere una certa fisionomia archeologica, come S. Agata, Pesto, Ruvo ecc.: e ancora, l'inventario non dà nessuna garanzia che queste poche sieno almeno buone. Se si pensa poi che in quei 3357 numeri sono compresi anche i vasi grezzi, i vasi attici, corinzi e via dicendo, e che quindi quelle 800 indicazioni scemano, per i vasi italioti, in proporzione, si dovrà concludere che l'inventario non fornisce, per lo studio di questi, provenienze in numero sufficiente.

(1) *AM.* IV, *Vasi e terr. Collezioni* fasc. 25 e 26. *Arch. Stato Minist. P. I.* filza 357 e 358. Ivi *Min. dell'Interno* filza 4797. Il Braun ricorda i vasi posseduti dal Lamberti e provenienti dagli scavi operati per di lui conto nei dintorni di Ruvo (*Bull. Inst.* 1835 p. 193). Es. vasi 2912, 3249, 3231, 2411.

(2) *AM.* IV, *Vasi e terr. Collezioni* fasc. 39. Non tutti i vasi furono acquistati dal Museo: le provenienze si distribuiscono così, tra parentesi i numeri del catalogo Zoratti: Basilicata: 1860 (9), 1854 (10) 2220 (11), 2210 (12), 2206 (13). — Puglia: 2145 (6), 1970 (7), 2060 (14), 1998 (15), 2003 (16), 2056 (17), 1907 (18), 2335 (19), 101 (20), 2158 (22), 2151 (23), 2104 (24), 1811 (25), 2277 (26), 1284 (27), 1817 (29), 2073 (30), 1911 (31). — Santa Agata: 2847 (1), 967 (2), 963 (3), 2399 (4), 2145 (6). Le provenienze dalla Puglia comprendono un bel gruppo omogeneo di vasi di « Gnathia ». L'appellativo « siciliano » che lo Heydemann dà, nella sua introduzione a questa collezione, è esatto, ma riferendolo solo alla persona del possessore, non al materiale: lo Zoratti abitava infatti in Sicilia (*Bibl. comunale in Napoli, Manoscritti* I 10, 9: lettera anonima e senza data a Marcello Inghirami).

E fossero almeno provenienze sempre sicure! Ma il disordine con cui nella prima metà del secolo XIX si fecero i riscontri e gli inventarî dei vasi è veramente eccezionale. Noi possiamo riviverlo leggendo una prolissa relazione, in data 20 ottobre 1821, che il direttore del Museo Michele Arditi diresse al ministro Ruffo quando fu incaricato di rivedere le note dei vasi scavati a Pesto, compilate dall'antico direttore Nicolas, controllando i vasi esistenti e rifacendo gli inventarî. E l'ottimo Arditi nota che « si ritrovarono differenze nel numero degli oggetti, oltre ad alcune sensibili differenze di misure nate forse dalla rapidità con cui nel 1805 fu fatto quel notamento » (cioè del Nicolas), e aggiunge: « l'antico notamento del sig. Nicolas . . . e la descrizione in quel notamento compresa ha dato oggi lume, perchè si rettificasse negli inventarî del Museo le provenienze di alcuni vasi, i quali, quasi a tentoni, eransi attribuiti ora a Polignano ed ora a qualche altro luogo; in mentre che erano essi vasi Pestani » (1). Ma le correzioni aggiunte di proprio pugno dall'Arditi nel 1821 alla nota del Nicolas non servirono a nulla: essendo l'ultimo inventario una pura e semplice copia degli altri precedenti, conservò anche quegli errori che l'Arditi non potè o non seppe correggere nell'archetipo, sì che tutt'ora troviamo il vaso pestano 1777 dato per proveniente da S. Agata (n. 37 della nota corretta dall'Arditi), il piatto con pesci da Pesto 2550, dato per proveniente da Napoli (n. 652 della nota): pure da Napoli proviene, secondo l'inventario, il vaso 1853 che proviene da Pesto (n. 755): da Polignano invece proverrebbe il vaso pestano 1946 (n. 33 della nota) e via dicendo (2). Gli errori non piccoli nè pochi corretti di suo pugno dal direttore stesso del Museo, da lui rilevati e deplorati ufficialmente, rimasero e furono consacrati nell'inventario da quello stesso direttore iniziatosi, e di copia in copia si perpetuarono fino all'ultimo inventario! — Nè le cose dovevano andar molto meglio qualche decennio più avanti perchè l'Avellino in una relazione del

(1) *AM.* IV, *Vasi e terr. Provenienze* fasc. 47.

(2) Altri esempi di vasi provenienti da Pesto compresi nella nota del Nicolas e aventi la errata indicazione « Napoli » nell'inventario: 2583 (n. 621 della nota), 2081 (n. 620), 2589 (n. 743), 2592 (n. 815), 1929 e 1865 (nn. 738, 823), 971 (346), 816 (438), 723 e 969 (191).

13 gennaio 1843 (1) stesa nell'occasione di un riscontro generale — i riscontri erano frequenti, come si vede, e provano almeno la buona volontà — parla di 277 vasi o frammenti acquistati tra il 1830 e il 1839 non riportati nell'inventario o nei supplementi a questo, enumerando poi 75 vasi trovati nel Museo ma non nello inventario, e di 213 vasi che per compenso c'erano nell'inventario ma non nel Museo, salvo a scovarne poi molti nei magazzini.

Se tuttociò non paresse bastante, ricorderò un altro esempio bellissimo. Da alcune tombe scoperte a Casoria nel 1850 provengono molti vasetti neri e grezzi, due balsamarî con testa di donna (1546, 1547) e un piatto con pesci (2545) che nella nota di quelli scavi ha il n. 1 (2). Ora questo piatto fa parte nell'inventario di una serie di vasi così annotati: « per questa partita di 21 vasi non esiste documento ». E invece nell'archivio c'è tutto l'incartamento e si intitola: « Tombe greche scoverte nella Strada Padula presso Casoria »!

Tralascio come vere inezie altri piccoli errori, come l'attribuire alla raccolta Ficco e Cervoni l'anfora 3231 che invece provenne dagli scavi di Carlo Lamberti in Ruvo (3), e il trasformare in « Osmundi » il nome già da me ricordato di « Asmundis ». Questo è nulla a petto a ciò che avvenne nell'incorporare nell'inventario i vasi della collezione Gargiulo entrata nel Museo nell'anno 1854. Questa cospicua collezione, che comprende ben 369 vasi, ha un proprio catalogo manoscritto compilato dal proprietario — antiquario e un po' archeologo — in cui i vasi hanno un numero progressivo e sono descritti in modo molto accurato (4). Nell'inventario i vasi, pur ricevendo il nuovo numero generale, conservarono anche quello del catalogo Gargiulo, insieme all'indicazione « Da Gargiulo »: e poichè in quel catalogo è indicata la provenienza, questa fu trascritta anche nell'inventario (5). Semplicissima operazione, dunque: e pure si commisero non pochi errori.

(1) *Arch. Stato Min. P. I.* filza 345.

(2) *AM., Vasi e terr. Provenienze* fasc. 46.

(3) *AM.* IV, *Vasi e terr. Collezioni* fasc. 26. *Arch. Stato Min. P. I.* filza 357.

(4) *AM.* Ibid. fasc. 23. Non specifico le provenienze perchè queste furono trascritte nell'inventario.

(5) Questo Gargiulo compilò anche il catalogo manoscritto della collezione Koller entrata nel Museo di Berlino. Ben vide il Furtwängler che meritava fede quanto alle provenienze (*Beschr. der Vasensamml.* p. XV).

Per esempio. Il vaso 2395 equivale, secondo l'inventario, al N. 159 di Gargiulo. Ecco ora la descrizione che tolgo dal Heydemann por essere completamente oggettivo e quella data dal catalogo, che dovrebbero naturalmente corrispondere a capello:

Heyd. 2395.	Garg. 159.
A. Auf einem Felsen sitzt eine Frau in Schuhen und Chiton und Schmuck, *in der erhobenen Linken einen Spiegel haltend*, das Gesicht zurückwendend. B. Ein Frauenkopf in Schmuck (Prov. Ruvo).	« Da una parte vi è effiggiata una donna *con un serto nelle mani*: dall' altra parte una testa di donna ». (Prov. Puglia).

Le due descrizioni non concordano, dunque il vaso 2395 *non è* il n. 159 di Gargiulo. Infatti, il vaso 2395 è invece il 170 di Gargiulo: « Da una parte èvvi effigiato (*sic*) una donna poggiata ad un sasso, che sostiene lo specchio, e dall'altra parte una testa di donna » (Prov. Egnazia). Ma il n. 170 di Gargiulo con la provenienza « Egnazia » è affibbiato al vaso 2402, molto diverso: « A. Eine Frau... lehnt sich mit dem linken Ellenbogen auf eine Stele, die Beine kreuzend: in der Rechten hebt sie einen Spiegel, in der Linken eine Schale. B. Ein Kopf in Lockenhaar und phrygischer Mütze »; e in tutta la collezione Gargiulo non vi è nessun vaso che possa identificarsi — o almeno confondersi — con questo vaso 2402.

Un altro caso. Il vaso 2401 è, secondo l'inventario, tutt'una cosa con il 101 Gargiulo. Ecco le due descrizioni:

Heyd. 2401.	Garg. 161.
Eine Frau — läuft zurückblickend vorwärts: in den Händen hält *sie einen Thyrsos und einen Spiegel.*	« Da una sola parte vi è effigiata una donna, sostenendo nella sinistra *un ramo d'alloro* ».

Sono due vasi diversi: e il vaso n. 161 del catalogo Gargiulo non esiste attualmente nel museo.

Un altro caso ancora. Il famigerato inventario vorrebbe farci credere che il vaso 2392 è identico al vaso 125 Gargiulo. Ecco dunque la descrizione:

Heyd. 2392.	Garg. 175.
A. Auf seiner Chlamys *sitzt ein Jüngling in der Linken einen Baumstamm* und *in der Rechten eine Schale* haltend, *welche er einer* hinter ihm stehenden *Frau reicht*, zu der er auch das Gesicht umwendet: er hat den linken Fuss höher aufgesetzt, hält in der gesenkten Linken eine Tänie und will mit der Rechten dem Jüngling einen Kranz aufsetzen ecc.	Da una parte vi è effigiata *una donna in atto di camminare*, sostenendo *una palma con la dritta* e *con la sinistra una cassetta che porge ad un uomo*, che la segue sostenendo un serto ed un bastone nodoso. Nella parte opposta vi sono due figure ammantate (1).

Di nuovo dunque due vasi sono stati confusi in uno solo. Meno male che per il vaso 2144 = Gargiulo 129 l'inventario si è ristretto a mutare la provenienza, la quale è detta « Bari » nel catalogo Gargiulo e « Ruvo » nell'inventario.

* * *

Tutto quanto ho detto finora, dimostra che gli inventarî del Museo sono inservibili per l'archeologo, in gran parte per la loro stessa natura e in parte anche per gli errori commessi, ma dimostra anche che il Museo di Napoli dispone di un materiale documentario abbondante, preciso, esauriente quale nessun altro museo. Gli inventarî hanno permesso che si ritenesse il contrario, ma così non è: i « dati di provenienza dei vasi, raccolti Dio sa come, dalla bocca di gente che non aveva alcun interesse di dire la verità

(1) Le descrizioni che ho riportato, serviranno, insieme a quelle già da me trascritte (*Röm. Mitt.* 1910 p. 171) a dimostrare come facile e sicura sia l'identificazione dei vasi descritti nei varî documenti. Del resto, chi vuole può scorrere l'inventario del Nuovo Museo (*Doc. ined. IV* p. 242 ss.) o quello della Regina Carolina (*Ivi IV* p. 374 ss.) o quello della raccolta Ficco (*Ivi IV* p. 82 s.) e constaterà la grande precisione di tutti questi documenti.

e per gente che non ci badava troppo »(1), le indicazioni che « spesso sono certamente false »(2): questa specie di dati e di indicazioni nel Museo di Napoli non sono mai esistiti. L'origine stessa delle notizie — a parte il loro valore — è del tutto diversa e le notizie sono sicure e abbondanti. Per i vasi, numerosissimi, confiscati e per quelli, anche più numerosi, provenienti da scavi regi come a Sant'Agata e a Canosa, la cosa è evidente: ma nemmeno per quelli provenienti da collezioni private, può in generale esprimersi un giudizio così acerbo: i cataloghi, compilati per ragioni d'ordine, senza che mai vi appaia lo studio di crescere pregio alla suppellettile con indicar luoghi di provenienza famosi, meritano anche essi ogni fede. Vi sono bensì numerosi vasi intorno ai quali mancano le notizie, e ciò è naturale: ma questi non sono nè molti nè importanti, e la perdita delle rispettive notizie è dovuta non a leggerezza degli uomini, ma a vicende politiche e amministrative.

Contro un'altra opinione vorrei ora mettere in guardia il lettore, la quale, almeno per il Museo di Napoli, non è giustificata. Ruvo è stato certamente un gran centro di ritrovamenti, e quindi di speculatori, i quali comperavano vasi altrove e li rivendevano in quella città o magari indicavan Ruvo per lustra; io stesso ho dato l'esempio delle tre anfore canosine, e più giù, in occasione del catalogo Santangelo, avrò occasione di ripeterlo. Ma da questa naturale diffidenza, ad affermare che per queste ragioni « il trovare in cataloghi ed inventarî la provenienza da Ruvo è una cosa che non può sempre affidare » (3) e trarne conclusioni archeologiche ci corre.

Per Napoli poi ciò non è vero per la ragione assai chiara che i vasi ruvestini di Napoli hanno quasi tutti provenienze documentate e arcidocumentate. La raccolta Ficco, che comprende tra attici e apuli 136 vasi, reca in testa all'inventario il titolo: « Notamento di oggetti di antichità *rinvenuti* in Ruvo » (4). Il Lamberti, cui furono sequestrati molti vasi e che molti ne vendette, scavò in Ruvo stesso, come prova, tra altro, una relazione del 1° novembre 1834, sui sepolcri « violati dalla Società Lam-

(1) Patroni, *Ceramica ant.* p. 92.
(2) Patroni, p. 92.
(3) Patroni, *Ceramica* p. 137.
(4) *Docum. ined.* IV p. 82. *AM. Vasi e terrec. Provenienze* fasc. 60.

berti »(1). Tre vasi furono trovati « fuor le mura » di Ruvo da A. Tambone nel 1812 (2): un altro da un tal De Zio, ed è tra i più cospicui, in un sepolcro di Ruvo nel 1815 (3). Pietro Cantatore, al quale nel 1826 si sequestrarono parecchi vasi, aveva fatto scavi abusivi proprio in Ruvo (4); e Alessandro Cantatore che nel 1844 vendette alcuni vasi al Governo, li aveva trovati in « tre sepolcri » scoperti in quell'anno (5). E Antonio e Giuseppe Campanale cui nel 1853 furono sequestrati alcuni vasi, non li avevano forse scavati proprio in Ruvo? (6) E Cataldo Zitolo non teneva presso di sè, dopo scavatili in barba alla legge, i molti vasi che dovette cedere nel 1826? (7). E finalmente nel 1836 non fu una Commissione reale che aperse proprio in Ruvo il sepolcro onde uscì una magnifica messe di vasi? (8). Si cessi dunque dal credere che le provenienze del Museo di Napoli sono qualche cosa di incerto, di inafferrabile, dettate dall'ignoranza e dalla leggerezza, per cui convenga sempre star in guardia, ben armati di scetticismo e di critica per correggerle e integrarle continuamente con i proprî lumi quando esse sono chiare, nette, precise, indiscutibili. E ciò dico per i vasi in prima linea, e anche per gran parte delle terrecotte.

* * *

Ma ora un altro quesito si impone. Quali sono le conseguenze *archeologiche* a cui andrebbe incontro chi volesse fondarsi unica-

(1) *Arch. di Stato Min.' P. I.* filza 338. Il Quaranta, dando notizia dell'acquisto di questi vasi e di altri ancora, li dice « dissotterrati, non è molto, a Ruvo » (*Annali civili del Regno delle Due Sicilie*, 1838 fasc. 33 p. 49 ss.). Sono, per es. i vasi 3231, 3247, 3238, 3246.

(2) *AM.* IV, *Vasi e terrec. Proven.* fasc. 59. Vasi 2365, 2306 e 2295.

(3) *AM.* ivi fasc. 59. Vaso 3241.

(4) 2076, 2215, 2278, 2241, 2219, 2146, 2279, 2272. *AM.* IV, *Vasi e terre Proven.* fasc. 56. *Arch. Stato. Min. P. I.* filza 338.

(5) Vasi 3150, 1764, 2271, 2408. *AM.* IV, *Vasi e terrec. Proven.* fasc. 55, *Arch. di Stato. Min. P. I.* filza 357.

(6) *AM.* IV, *Vasi e terrec. Proven.* fasc. 54. Ruggiero p. 574. Vasi 2193, 2050, 2394, 1308, 2344, 2368.

(7) 1855, 1902, 1950, 2076, 2061, 2149, 2219, 2216, 2297, 2291, 2263, 2272, 2696, 2674, 2888, 2880, 2864. 2913, 2954. *AM.* IV, *Vasi e terrec. Proven.* fasc. 56.

(8) 3223, 2217, 2893, 783, 3252, 2960, 3004, 3002. *AM.* IV, *Vasi e terrec. Proven.* fasc. 52.

mente sugli inventarî? Gravissime. Prima tra ogni altra l'impossibilità di riconoscere e di riunire interi gruppi di vasi, necessarissimi per chi voglia studiare seriamente i vasi italioti: perchè questi gruppi furono dagli inventarî smembrati e dissimulati sotto varie indicazioni burocratiche, sì da renderli irriconoscibili.

Ho già fatto osservare che questo fu il caso dei vasi di Canosa, al punto da indurre un chiaro e benemerito archeologo ad affermare che le raccolte canosine « sono disperse »(1): ora, egual cosa avvenne anche per altre fabbriche.

Un esempio evidente è offerto dai vasi di Bari, finora non mai studiati, il cui stile si può benissimo riconoscere in un cospicuo gruppo già Vivenzio, che il catalogo a stampa già citato — il quale esiste nella biblioteca del museo — attribuisce a fabbrica barese e che nell'inventario non hanno alcuna indicazione di provenienza (2): e questi vasi non possono punto supplirsi con altri pochissimi e poco caratteristici a cui l'inventario attribuisce provenienza barese. Quanto a vasi di altri Musei citerò qui due del museo Britannico (F. 341 e F. 382) e due di Berlino (3383, 3282).

Qui è bene ricordare che se la fabbrica di Bari è rimasta ignota ai moderni archeologici, essa era invece notissima in altri tempi: la riconobbe per es. il marchese Pietro Vivenzio il quale in un suo grosso manoscritto concernente il suo proprio museo parla dei vasi con « Ercole che doma il toro di Maratona », con « Ercole che strangola il leone », con « Artemisia al sepolcro di

(1) *Röm. Mitt.* 1910 p. 170; Patroni, *Ceramica* p. 137.

(2) Le provenienze dei vasi Vivenzio, giusta il catalogo a stampa posseduto dal Museo, si distribuiscono cosi (tra parentesi è il numero di questo catalogo): Abella 767 (25), 843 (92), 805 (94), 2357 (122), 2852 (126), 1955 (165), 2845 (205). — Bari: 2038 (3), 3371 (26), 2224 (35), 2097 (37), 2357 (55), 2228 (57), 2865 (60), 1979 (86), 1541 (93), 880 (101), 1990 (106), 3014 (117), 725 (131), 2851 (137), 1808 e 1804 (139), 2178 (141), 55 (143), 2914 (155), 1959 (167), 2131 (172), 784 (173), 2015 (188), 2399 (191), 884 (192), 716 (202), 1897 (203), 2228 (204). — Basilicata: 1813 (53), 2013 (84), 720 (95), 2062 (124), 1974 (154), 2844 (156), 2410 (171), 1827 (194), 1839 (196), 1896 (198), 2231 (200), 2518 (207). — Polignano: 2083 (56), 2291 (166), 2397 (168), 2022 (169). — Puglia: 2023 (152). — Sant'Agata: 2861 (68), 2409 (129), 2068 (144), 2040 (145). — Telese: 3082 (92). L'individualità della fabbrica di Bari, finora non studiata, era nota in altri tempi.

Mausolo » e li chiama « prodotti barensi » (1): più esplicito ancora è il Hamilton (2) che fece scavi a Bari.

***

E ora passo alla ben nota e pochissimo studiata fabbrica di Anzi. L'inventario registra 18 vasi provenienti dalla collezione Gargiulo, con indicazione di Anzi: da questi dobbiamo astrarre i seguenti: 2904 (12) canosino, 3027 (75) guttatoio senza importanza, 1807 (81) cattiva imitazione di arte apula, 2930 (114) di stile incerto, 1899 (119) apulo e del tutto guasto, 1962 (201) imitazione di arte apula di bello stile, 2376 (206) che esibisce due pantere, 2561 (234), 758 (145) prodotto barbarissimo e incerto: restano dunque soli *nove* vasi che, per quel che possono, avendo in generale poche figure, rappresenterebbero lo stile di Anzi (3). Invece i vasi confiscati a Fella e Asmundis non solo hanno provenienze assai più sicure di quelle offerte da un catalogo privato, per quanto degno di fede, perchè provenienti senza discussione dal sito dove furono scoperti e confiscati, ma formano un gruppo raro per bellezza e ricchezza di figure: e questi vasi, come ho detto, non serbano nell'inventario ricordo della loro origine. Nè diversa è la sorte di altri vasi di Anzi: il 2067, regalato al re nel 1796 da Giuseppe Carramone, che lo trovò in quel sito (4); 2927 « trovato in uno scavo di Anzi » da Giuseppe De Stefano nel 1804 (5); 827 trovato nel 1823 a Marsico, non lungi da

(1) Bibl. Naz. in Napoli. Manoscr. XII G 73-74, Vol. I Cap. VII p. 13 e Cap. XIII p. 6. Questo ms. è attualmente studiato dal sig. Giuseppe Raiola che mi ha cortesemente fornito queste notizie.

(2) J'ai trouvé à Bari des vases ayant la forme qui est plus particulierement celle des vases de Nola: et dans cette ville on decouvre des vases dans le genre de ceux de Bari (*Collect. of engravings*, Naples, 1795, II p. 9.)

(3) Sono i vasi 1816 (99), 2043 (105), 1832 (106), 1868 (117), 1931 (119), 1848 (212), 1196 (239), 1832 (240), 2881 (241). Il solo 1848 rappresenta l'anfora tipica di Anzi a due registri di figure.

(4) *Doc. ined.* II 2. IV 162; Ruggiero, *Scavi* p. 486; *AM.* IV. *Vasi e terrec. Collez.* fasc. 8 La provenienza di inventario è « S. Agata de' Goti ». Sugli scavi del Carramone v. Lombardi *Mem. Inst.* I p. 231.

(5) *Docum. ined.* II 2; *A. M.* IV, *Vasi e terrec. Proven.* fasc. 4. Provenienza « Palazzo reale ».

Anzi (1); 2558 trovato dal De Stefano ad Anzi nel 1821 (2); 1896 e 1898 trovati ivi nel 1808 (3); 3237 che proviene da Anzi, come afferma il Millingen (4): e in fine Santangelo 610 che proviene da Anzi, giusta un cartello posto nell'interno.

A questi vasi, che rappresentano il fiore della produzione di Anzi, si possono aggiungere altri ancora, usando con precauzione l'inventario degli oggetti che furono trasportati dal Museo della regina Carolina Murat nel Museo borbonico: esso fu compilato nel 1815, ed è pubblicato in *Docum. ined.* IV p. 279 ss.

Quivi mancano le provenienze, ma noi sappiamo che quel Museo fu formato non solo con numerosi vasi di origine borbonica, ma anche con molti altri espressamente comperati dal Governo francese: infatti, un rapporto del Ministro dell'interno del marzo 1813 (5) parla di una « galleria di vasi istituita » da re Gioacchino: e il cronista del *Monitore delle Due Sicilie* (6) parlando di un libretto del can. De Iorio — vecchio archeologo napoletano — accenna a « circa quaranta vasi... raccolti nel Museo dalla reale munificenza ». Si tratta ora di vedere quali erano questi vasi e dove furono rinvenuti.

Anche a questo si può arrivare. Un tal Giuseppe De Stefano di Anzi — già poc'anzi ricordato — fu incaricato dal Governo francese di fare scavi in Basilicata: « per ora — scrive egli da Anzi il 15 luglio 1814 — desidero occuparmi 2 o 3 mesi in Armento ». E in data 8 agosto 1814: « Io stimerei che questo luogo (Armento) fosse custodito da guardie di gendarmi od altro e se S. E. il Ministro dell'interno comanda che ivi si fissasse un nuovo scavo, io ci anderò nel primo settembre prossimo ». E altrove (8 agosto 1814): « Con altro mio rapporto denotai non doversi obliare lo scavo di Armento per essere cosa che molto interessava il governo » (7). Consta poi che il De Stefano fece scavi anche per

(1) *AM.* IV, *Vasi e terrec. Proven.* 27. Provenienza « Dalla Segreteria di Casa reale. Basilicata'».

(2) *Doc. ined.* II p. 2. Proviene « Dalla Segreteria » ecc.

(3) *Doc. ined.* II ivi « Palazzo reale ».

(4) *Peintures* ed. Roma 1843 p. 1 nota 1. Cfr. *Annali* 1845 p. 114 (Roulez).

(5) *Monitore delle Due Sicilie*, numero del 28 marzo 1813.

(6) Id. numero del 5 novembre 1813.

(7) Vedi queste lettere in Ruggiero, *Scavi* p. 487.

conto del Santangelo (1). Questa sua funzione è confermata dal l'accademico ercolanese Carelli, il quale scrive (15 dicembre 1821): « nel tempo dell'occupazione militare si dava una mensuale gratificazione di duc. 20 a D. Giuseppe De Stefano di Anzi in Basilicata che aveva l'incarico di acquistare i migliori vasi che colà si dissotterravano » (2).

Ci sono poi altre prove che il governo francese prediligeva vasi di Anzi: un tal Zito ne donò uno nel 1807 al principe Luciano: altri ne furono acquistati nel 1808: un altro nel 1806 (3). Il vaso 1760 che appartenne al conte Zurlo, ministro francese a Napoli, è pure della fabbrica di Anzi. Ritroviamo poi in questo Museo le due anfore 1986 e 1988 (numeri 395 e 396) scoperte ad Anzi nel 1808, il vaso 2927 trovato ad Anzi nel 1804, il cratere 690 trovato nel 1813 ad Armento. Anche il vaso 3237, menzionato dal Millingen e proveniente da Anzi, fu trovato durante il dominio francese.

I vasi entrati durante questo dominio nel museo della regina Carolina provenivano dunque con grande verosimiglianza o da Anzi o da Armento, salvo eccezioni. Potremo dunque credere provenienti da Anzi quelli tra questi vasi nei quali appaiono netti e precisi i caratteri di questa fabbrica. Non è la certezza assoluta, ma è tanto quanto basta per accrescere di molto il gruppo di vasi su enumerati: possiamo così aggiungere a questo almeno i seguenti vasi: 1895 (n. 105 del Museo Muratiano), 1771 (n. 416), 2008 (435), 2906 (n. 438) 2857 (n. 427), che contano anche essi tra i più caratteristici prodotti di questa fabbrica. Per l'ultimo periodo di questa fabbrica serve poi bene un gruppo di vasi di Berlino (4).

Pensiamo un istante qual misera cosa sono i *nove* vasi Gargiulo, di provenienza verosimilissima, ma non documentata, a paragone di questo ricco e magnifico gruppo alla cui estrazione dal suolo possiamo per così dire assistere a mezzo dei documenti e conveniamo francamente che ben altre basi son queste per la co-

(1) Lombardi *Mem. Inst.* 1832 I p. 281.
(2) Ruggiero p. 487.
(3) *Doc. ined.* II p. 2.
(4) 3143, 3150, 3156, 3159, 3189, 3191, 3210, 3225, 3237.

noscenza della ceramografia lucana, senza meravigliarci poi troppo se, in base a quei pochissimi vasi, questa conoscenza è rimasta assai empirica e vaga.

***

Gli scavi del De Stefano hanno introdotto nel Museo della Regina Carolina anche numerosi vasi da Armento, sito notissimo per numero e ricchezza di tombe (1). Anche in questo caso bisogna saperli distinguere. A priori si può dire che quanti di questi vasi non hanno lo stile di Anzi, pur avendo stile lucano e pur essendo legati tra loro da affinità di stile, dovrebbero appartenere alla fabbrica di Armento, o per lo meno a una fabbrica lucana che non è Anzi. Ma la localizzazione di questi vasi ad Armento, già resa verosimile per le ragioni dette, diventa sicura confrontandoli ad altri vasi di Armento e cioè due enormi pelikai (2), un colossale cratere (3), una pelike Santangelo (4), e altri vasi (5). Non sono molti; ma si pensi che i quattro vasi per primi ricordati esibiscono circa un centinaio di figure nelle più varie posizioni sì che valgono da soli più di una ricca serie di vasi con una o più figure e sono vasi assai importanti perchè danno docu-

(1) Lombardi *Bull. Inst.* N. 30 p. 27; *Mon. Inst* I p. 243 e 248.

(2) 3224 = Garg. n. 4, 2196 = Panofka e Gerhard p. 218 n. 28. Il Panofka merita maggior fede del Finati secondo cui il vaso proverrebbe da Armento.

(3) 690. Trovato nel 1813 (Avellino, *Mem. Accad. erwlan.* I p. 207, *Bull. arc. nap.* I p. 57. Il Patroni (*Ceram.* p. 115 nota 1) crede questo cratere di fabbrica pugliese. Esso è un'imitazione di arte apula, ma lucano. Noto che già i Gerhard ebbe l'impressione che questo vaso fosse diverso dai soliti apuli; egli parla della collezione Fittipaldi in Anzi e dice che essa contiene « non poche stoviglie che sì per la vernice forma e mole, sì pel disegno, si concordano assai con quelle della Puglia » ma che, « è priva nondimeno di vasi di quella maniera che si ritrova nel gran vaso a campana » col mito di Trittolemo (*Bull. Inst.* 1829 p. 159),

(4) Sant. 709. Vedi Gerhard in *Bull. Inst.* 1830 p. 171.

(5) 2212 = Gargiulo 119; 1836 = Garg 244. Inv. 118333 (acquistato nel 1888), Sant. 709 (*Bull. Inst.* 1830 p. 171 *Rev. arch.* I 476; *Arch. Ztg.* 1848 p. 220, 13, Gerhard *Hyp. röm. St.* I 106); Sant. 708 (Schulz, *Annali* 1838 p. 184 e Gerhard, *Bull. Inst.* 1829 p. 170), Sant. 24, (Gerhard *Bull. Inst.* 1820 p. 170, Schulz, *Annali* 1838, p. 184 [Missanello]), 2196 (Gerhard-Panofka p. 218 n. 28, *Mem. Inst.* I p. 246). Sant. 11 (Kekule *Strenna festosa a G. Henzen* p. 6).

mento di una fase della ceramografia lucana rimasta finora ignota, cioè quella che imita assai da vicino, ma non sì da confonderlesi, la pittura vascolare di stile midiaco, ruvestina (1). Con la scorta di questi vasi si possono discernere altri, entro il Museo della Regina Carolina che certo furono fabbricati, se non sempre trovati, ad Armento: primo tra questi il cratere 1762 (n. 411 del Museo della Regina Carolina): indi i vasi 1809 (n. 406), 1745 (n. 429), 2380 (n. 434), 1886 (n. 409), 2303 (n. 483), 1882 (496), 1912 (408), 1886 (409), ai quali si possono associare altri di altri musei (2).

Così accanto ad Anzi si costituisce un'altra cospicua fabbrica, quella di Armento, e cessa l'opinione che la produzione lucana sia nel Museo di Napoli « in condizione da non poterne distinguere le fabbriche » (3) e che si debba attribuirla tutta alla sola fabbrica di Anzi, vedendo in essa produzione una uniformità che assolutamente non esiste (4), e accontentandosi poi del puro e semplice

(1) Questi vasi, come ancor meglio altri di Anzi, danno ragione al Furtwängler il quale riconosceva uno stile lucano molto affine al primo stilo bello attico (*Beschr. der Vasens.* p. 878. V. contro Patroni, *Ceramica* p. 116).

(2) P. es. Ermitage 1200, 1171, 806, 1187, 1427; Berlino 3080; Vienna, Laborde I 23. La provenienza di quest'ultimo vaso è data da De Witte, *Collection Durand*, Paris 1836 p. 113.

(3) Patroni, *Ceramica* p. 113. — La fabbrica di Armento fu intuita già dal Minervini il quale dice del vaso con Posidone e Amimone, « di fabbrica certamente lucana e *che a noi sembra particolarmente di Armento* » (*Bull. nap*, II p. 157). Anche il Lombardi riconobbe questa fabbrica; « la copia dei sepolcri fa giudicare .... che dalle manifatture di Anzi, non che *dalla altre di Armento*, di cui si parlerà poco appresso, si traesse numeroso vasellame » (*Mem. Inst.* I p. 233). « La sorprendente quantità di stoviglie ... che si è ottenuta dagli scavi di Armento fa supporre che anche quivi dovessero fabbricarsi » (*Ivi* p. 248). Non vi è nessuna ragione per supporre col Patroni (*Ceramica* p. 115) che Armento abbia fornito molto materiale di importazione (il cratere 690, come ho detto, non è pugliese) e che godesse di una fama arbitraria. Armento per 20 anni rivaleggiò, nei trovamenti, con Anzi (Lombardi *Mem. Inst.* I p. 248).

(4) « I vasi lucani presentano inoltre una unità di stile assai maggiore che non il materiale di Pesto » ecc. « e non è impossibile che una sola fabbrica ci fosse in Lucania » (Patroni, *Ceramica* p. 114 cfr. p. 115), Questa opinione par derivata dal Iahn « Indessen ergiebt sich doch auch in den wesentlichsten Punkten eine solche Uebereinstimmung dass man wohl die lucanischen Vasen als ein ganzes betrachten kann » (*Beschr. d. Vasens. zu*

termine « lucano », como se tutta la ricca e diversa Lucania potesse assommarsi in un'unica fabbrica.

Appunto questa ricchezza e varietà si può ora meglio conoscere mercè il ritrovamento da me fatto di un catalogo della collezione Santangelo (1). Esso descrive la raccolta come era prima che il Municipio di Napoli ne facesse acquisto: è redatto in francese, ed abbonda di provenienze. Insieme a questo ho poi trovato un catalogo simile dei bronzi Santangelo. Le provenienze indicate da questo catalogo (2) sono molte, ma poco varie e poco specificate. È probabile per esempio e in qualche caso certo che quel gran numero di provenienze da Ruvo non corrisponda sempre alla verità, sì che io per il primo dico che per Ruvo questo nuovo catalogo non ha gran valore. Ma così non è per la Lucania; prima di tutto perchè si sa che il Santangelo fece scavi in questa regione nel 1813 e nel 1814 (3), e poi perchè l'indicazione « Lucania » ispira maggior fiducia. « Ruvo » può esser una provenienza inventata per crescer pregio alla merce indicando una fabbrica famosa, o derivata da ragioni di traffico antiquario: « Lucania » no. La Lucania non è nè una fabbrica nè un sito: quindi quell'indicazione va presa per buona. E mercè essa il Museo Santangelo ci offre modo di studiare oltre alla produzione lucana in sè, specie tardiva, anche

---

München p. 11). Ciò però non è vero: la fabbrica di Armento si distingue nettamente da quella di Anzi, al punto da poterle discernere perfino nelle mediocri riproduzioni di vasi pubblicate in *Ceramica antica*, e precisamente: figg. 79, 84, 85, 86, 89, 90 Anzi: figg. 77, 81, 82, 83, 88 Armento.

(1) *AM.* IV, *Vasi e Terr. Collezioni* fasc. 34*a*.

(2) Le provenienze sono così distribuite: Campania 281, 285, 283. — Cuma 403, 405. — Lucania: 1, 3, 8, 15, 20, 23, 25, 27, 279, 302, 310, 314, 330, 371, 373, 378, 383, 386, 389, 392, 394, 323, 440, 448, 456, 463, 474, 479, 481, 486, 491, 495, 501, 507, 510, 516, 522, 526, 528, 531, 533, 539, 540, 549, 552, 568, 617, 623, 626, 640, 653, 655, 657, 660, 657, 666, 673, 702, 703, 704, 705, 709. — Ruvo: 29, 31, 34, 37, 39, 293, 294, 298, 300, 313, 307, 309, 312, 315, 318, 321, 323, 334, 337, 340, 344, 345, 346, 359, 360, 353, 362, 364, 366, 401, 406, 422, 451, 454, 483, 484, 508, 530, 558, 571, 572, 574, 589, 590, 594, 687, 689, 692, 697, 698, 699. 708. I due vasi di Cuma sono due mirabili lekythoi in stile di « Gnathia »: uno dei due è ricordato da Ch. Picard in *Mélanges d'arch.* XXX 1910 p. 114. Ivi è detto che io ne ho desunta la provenienza dagli « inventarî » Si tratta invece del catalogo Santangelo.

(3) *Bull. Inst.* 1829 p. 171 e 175. *Mem. Inst.* I 1832 p. 201.

un altro fatto importante: l'importazione e l'indicazione dei vasi apuli in Lucania, che si può assai bene studiare in questi vasi provenienti tutti dalla Lucania, ma alcuni apuli veramente, altri imitati. Anzi alcuni vasi Santangelo (1) formano insieme ad altri della collezione Zoratti, a due vasi Gargiulo e a uno Vivenzio — tutti trovati in Basilicata — un gruppo così omogeneo (2) da far credere che in Puglia si fabbricassero vasi appositamente per esportarli in Lucania: nè si può escludere che a Pomarico si producessero dei vasi scadenti, di tipo apulo (3).

*
* *

Passo ora a S. Agata, alla cui conoscenza ha recato anche maggior detrimento la scarsa nozione delle provenienze.

Questo sito ricchissimo di vasi e formicolante di tombe giacenti nientemeno che in triplice strato (4) ha fornito all'inventario del Museo un piccolo gruppo di soli diciotto vasi con l'indicazione della provenienza (5), i quali rappresentano un unico stile, cioè quello comunemente noto che deriva dall'ultima fase della ceramografia attica con strettissimi rapporti con i vasi della Russia meridionale. Ma questo stile non rappresenta per nulla, come si è creduto, l'intera produzione saticulana entrata nel museo. Ce ne fa fede l'inventario dei 369 vasi tra dipinti e grezzi scavati a S. Agata intorno al 1796 in uno « scavo regio » il cui manoscritto si conserva nel museo e che è pubblicato in *Documenti inediti* II p. 243 ss.: in appendice a questo inventario si enumerano 33

(1) 15, 531, 571, 651.

(2) 2220 = Cat. Zoratti 11, 2206 = Zor. 13, 2210 = Zor. 12. — 1807 = Gargiulo 8, 2387 = Garg. 24. — 1974 = Cat. Vivenzio 154.

(3) P. es. Sant. 366 (*Bull. Inst.* 1829 p. 170), 1826 (Garg. 24).

(4) L'abate Mazzola così scriveva al De Laborde (*Vases Lamberg.* Paris 1813 Introd. p. XIII) « À Santa Agata il arrive souvent qu'après avoir enlevé le premier tombeau, il s'en trouve un autre, et puis un troisième plus avant: de sorte que les ouvriers aux fouilles ont une longue tarière avec laquelle, après q'ils ont enlevé le premier sépulcre, ils percent la terre jusqu'à une certaine profondeur; ne rencontrant aucune résistance, il fouillent plus avant, mais si la tariere rencontre quelque obstacle et ne peut plus s'enfoncer, c'est signe qu'il a un autre tombeau.

(5) Tre altri vasi (776, 931, 959) hanno un cartello attaccato nell'interno con la provenienza vera.

vasi trovati da Nicola d'Ambrosio e Pasquale di Palma in S. Agata in un terreno di dominio sovrano: seguono 4 vasi acquistati dal solo d'Ambrosio, poi altri 11 comperati dall'arcidiacono Roberti in S. Agata; omettendo altri che non hanno che vedere si arriva a 13 vasi acquistati da D. Antonio Tidei, sempre nel detto luogo, indi a 7 vasi venduti dal Tidei e da D. Giuseppe Lucchesi, poi a 3 altri venduti da Anna Maria Albanese in S. Agata e finalmente a 7 vasi scavati « di regio conto », ivi stesso dal 5 al 24 dicembre 1796. Tra questa enorme congerie, che consta s'intende anche di vasi attici e vasi grezzi o a vernice nera, tutta entrata nel museo, si contano ben 88 vasi la cui provenienza è mascherata dagli inventari nel più vario e piacevole dei modi, molti provenendo da « Napoli »(1), molti da « Palazzo Reale » (2), alcuni dalla Sicilia »(3), altri dalla « Biblioteca di S. M. »(4): anche quelli comperati da d'Ambrosio e di Palma recano le più svariate indicazioni (5), nè diversa è la sorte di quelli venduti dal de Roberti (6).

Sono nientemeno che *ottantotto* vasi di provenienza sicura che vanno ad aggiungersi a quel piccolo gruppetto di *diciotto* vasi: con questo risultato, che rivelano un'altra fase della ceramografia saticulana, di stile decadente, assai affine a quello detto cumano,

(1) (Tra parentesi il numero dell'inventario del Nuovo Museo e fabbr. della porcellana): 706 (8), 2168 (11), 926 (12), 919 (19), 945 (21), 793 (25), 823 (26), 914 (28), 877 (29), 834 (33), 1943 (41), 2187 (42), 253 (57), 1941 (65), 753 (88), 943 (95), 751 (104), 748 (106), 918 (107), 1906 (111), 2069 (153), 765 (156), 2071 (171), 946 (178), 846 (182), 2260 (183), 1783 (181), 878 (188), 860 (191), 789 (193), 2214 (194), 863 (197), 2591 (281).

(2) 1932 (1), 2102 (22), 1979 (129), 2370 (139), 736 (146). Alcuni hanno la doppia indicazione « Napoli. Palazzo reale » come 945 (21), 943 (95), 946 (178), 846 (182), 860 (191).

(3) 2116 (48), 2855 (110).

(4) 972 (49), 931 (68), 939 (77), 976 (80), 966 (90), 933 (96), 859 (144). — Mancano nell'inventario i vasi 3368 (47), 3366 (72), 3367 (74), 3365 (158), compresi in una giunta all'inventario posteriore al 1856.

(5) 2200 (1) Palermo; 3243 (4) Sicilia; 1994 (15) Napoli; 2920 (21) Napoli; 2654 (30) Pal. Reale. — I numeri fra parentesi sono quelli dell'appendice.

(6) 2846 (38) Pal. reale, 890 (39) Biblioteca di S. M. 934 (40) Bibl. di S. M., 959 (42) Bibl. di S. M, 933 (50) Bibl. di S. M.

e talora identico a questo (1). Anzi la mancanza di ogni indicazione di provenienza intorno a questi vasi per l'un lato fece sì che venissero senz'altro attribuiti a una fabbrica cumana e per l'altro inspirarono al chiaro studioso della ceramografia italiota alcuni giudizi che qui debbo rettificare, nell'interesse stesso della scienza da lui professata.

Il prof. Patroni osserva (2) che gli inventarî del Museo non registrano vasi provenienti da Cuma — cosa giustissima — e suppone che ce ne sieno, ma che la loro provenienza venisse dai « fornitori » celata a bello studio e sostituita con quella di S. Agata. Io debbo notare prima di tutto che questi « fornitori » non sono mai esistiti nè per S. Agata, nè per altri luoghi, nel senso di trafficanti che vendevano dandola a bere come potevano. La grandissima maggioronza di vasi del Museo di Napoli hanno — come ho già dimostrato — tutt'altra provenienza, sia che venissero confiscati perchè scavati in barba alla legge sia che uscissero da collezioni private fornite di un regolare catalogo con le provenienze indicate. Nel caso di S. Agata, poi, tutti i vasi provengono da uno « scavo regio » (cioè fatto a spese del re) come dice il titolo stesso dell'inventario pubblicato in *Doc. inediti* vol. IV, e ciò esclude ogni ipotesi di intermediarî o trafficanti. Nè vi è cagione di meraviglia se gli inventarî non dànno provenienze da Cuma. Ciò è perfettamente logico e naturale, perchè il governo borbonico non ha mai scavato vasi nell'agro cumano (3); di scavi privati sono degni di memoria solo quelli del duca di Blacas intorno al 1829, del Santangelo e di L. Correale nel 1840, e di Lord Vernon nel 1843 (4): il 12 settembre di quest'anno vennero in luce

(1) Ricordo a questo proposito un giudizio del Hirt (*Annali* 1830 p 95): pubblicando un vaso campano « che dicesi trovato nel circondario di Cuma » egli discorre della argilla e della vernice, e aggiunge « in ciò più si accosta a quelle (vernici) che ci provengono dagli scavi di S. Agata de' Goti. — E il De Iorio, parlando dei vasi « che altro colore non hanno fuor che quello della stessa creta » — cioè con ingubbiatura color giallastro o caffè e latte — nota: « se ne incontrano di questi in Cuma, in S. Agata..» (De Iorio, *Sul metodo degli antichi nel dipingere i vasi* p. 4)

(2) *Ceramica* p. 91.

(3) Si vegga la serie degli scavi cumani dal 1751 in poi in Ruggiero, *Scavi* pp. 194 ss.

(4) Testimonianze in Iahn, *Beschr. d. Vasens.* p. LXX, 386.

due vasi a figure nere, che rimasero proprietà di lord Vernon (1). E appena nel 1852 il conte di Siracusa — non però il governo borbonico — iniziò quei noti scavi onde prese inizio la Raccolta Cumana del Museo. È evidente quindi che gli inventarî del Museo, l'ultimo dei quali è del 1856, non possono segnare vasi provenienti da Cuma — la Raccolta Cumana ha un proprio inventario speciale — e a ragione il Lenormant e il De Witte potevano nel 1840 deplorare che il tributo dei sepolcri cumani fosse tanto meschino (2). Tutto il contrario invece a Sant'Agata, dove fino dal 1791 (3) si erano eseguiti vasti scavi regi, raccogliendo numerosissimi vasi; nè è esatto che « pochi di questi vasi sono riferibili a Cuma » (4): pochi, anzi pochissimi, secondo il gramo inventario del Museo, ma moltissimi e decisivi per questo punto della scienza ceramografica, secondo l'inventario del 1796; certo tre quinti dei vasi ivi enumerati.

***

Con queste osservazioni ho dimostrato quale enorme passo avanti possa e debba fare ormai lo studio della ceramografia italiota. Ormai essa deve entrare risolutamente per questa nuova via meglio di ogni altra considerazione lo dimostreranno alcune semplici cifre: le provenienze archeologiche date dagli inventari del Museo di Napoli, dai quali è sorta, rimanendo poi sempre tale, questa scienza, sono tutto al più *325*, volendoci comprendere anche molti vasi inutili a questo studio perchè punto o poco caratteristici: io le ho portate a *930*, omesse quelle più induttive di Anzi e Armento, distribuite nel modo seguente:

Armento	11	Campania	3	Egnazia	45	Oria	2	Ruvo	226
Anzi	35	Canosa	116	Fasano	1	Otranto	1	S. Agata	123
Abella	7	Capua	18	Isernia	1	Pesto	44	Sorrento	1
Alife	1	Casoria	1	Napoli	6	Pomarico	11	Telese	1
Altamura	1	Conversano	6	Nocera	1	Polignano	4		
Bari	61	Cuma	2	Nola	6	Puglia	82		
Basilicata	83								

(1) Ruggiero p. 207.
(2) *Elite ceram.* I p. XXV.
(3) Ruggiero p. 256 s.
(4) *Ceramica* p. 93.

Per Cuma si aggiungono, prima come adesso, le raccolte Stevens e Cumana: altra suppellettile da Teano e altrove, recentemente scavata, non entra nel computo.

A questo triplicato numero di provenienze si possono aggiungere circa 40 vasi del Museo Britannico, una quindicina dell'Ermitage, 15-20 di Berlino e altri di musei minori che hanno provenienze sicure e che si prestano ottimamente per confronti colla suppellettile di Napoli. Il nuovo ordinamento di questa suppellettile alla quale sto attendendo e che, mercè l'appoggio energico e illuminato del direttore del Museo, prof. Vittorio Spinazzola, spero di condurre a termine in un tempo relativamente breve, sarà il primo risultato del mio lungo e faticoso studio di archivio (1).

VITTORIO MACCHIORO.

(1) Durante queste mie ricerche ho avuto occasione di sperimentare la gentilezza di non pochi studiosi e istituti ai quali qui rendo vivissime grazie. E questi sono: il comm. Casanova e il cav. Orgera, l'uno direttore e l'altro caposezione dell'Archivio di Stato di Napoli, i quali più volte posero a mia disposizione con impareggiabile cortesia il materiale documentario dell'Archivio: la Società di Storia patria napoletana nella cui ricca biblioteca ho fatto utili ricerche: le direzioni dei Musei di Berlino, Londra, Pietroburgo e Vienna, e specialmente i proff. Zahn e Winnefeld, Arthur H. Smith e Pridrik, che mi inviarono numerosissime fotografie di vasi con provenienza accertata: la direzione dell'Istituto Archeologico austriaco che a questo scopo si adoperò: e infine — non senza vivo affetto — il prof. Michael Rostowzew che si fece interprete dei miei desiderî presso la direzione dell'Ermitage. Tutte queste esimie persone sono benemerite delle mie modeste ricerche, nel senso più vero della parola.

DIE MEDAILLONS AM KONSTANTINSBOGEN

Salomon Reinach hat sich ein grosses Verdienst erworben, indem er alle erhaltenen Köpfe von den vielumstrittenen Medaillons, welche sich über den seitlichen Durchgängen des Konstantinsbogens befinden, nach den Gipsabgüssen in Saint-Germain photographiert und abgebildet hat (Revue archéologique XV 1910, 1 S. 118 ff. Pl. I-XVII). Diese Abbildungen werden neben dem nur durch ein scharfes Glas möglichen Studium der Originale viel zu der Lösung der Streitfragen beitragen, die sich an die Datierung der Reliefs und die Ikonographie der dargestellten Personen knüpfen (1). Petersen (a. ersten Anm. 1 a. O. 317 f.) hielt —

(1) Literatur:

Zeichnungen von Dal Pozzo in Windsor, Petersen R. M. IV 1889, 319 Anm. 1.

Bellori Icones et segmenta veterum tabularum quae Romae extant ed. Perrier, Paris 1645, Pl. 35-42. — Veteres arcus Augustorum triumphis insignes ed. de Rubeis (= de Rossi). Rom 1690, Pl. 32-39 (gezeichnet von Pietro San Bartoli).

Fabretti, De columna Traiana, Rom 1683, 170 (unergänzte Zeichnung des Silvanopfers).

Montfaucon, L'Antiquité expliquée et représentée en Figures, Paris 1722, II 1 Pl. 79 Nr. 4 S. 185 (Apolloopfer); Pl. 82 Nr. 2 S. 189 (Heraklesopfer); Pl. 83 Nr. 4 S. 191 (Dianaopfer) Pl. 91 Nr. 1 S. 200 (Silvanopfer nach Fabretti). — Bd. III 2 Pl. 176 S. 323 (Jagdauszug); Pl. 179 S. 325 (Eberjagd) Pl. 163 S. 329 (Löwenjagd); Pl. 184 S. 331 (Bärenjagd).

Rossini, Gli Archi trionfali, onorarii e funebri degli antichi Romani, Rom 1836, Pl. 72 (Zeichnungen des Gioacchino Camilli vom Jahre 1834 nach den Originalen, aber teilweise ergänzt).

Braun, Ruinen und Museen Roms 8.

Reifferscheid, Annali dell'Istituto archeologico 38, 1866, S. 225 Anm. 1.

Friederichs-Wolters, Bausteine Nr. 1937 u. 1938.

wie alle Gelehrten vor ihm — die Rundbilder für trajanisch. Arndt (Text zu Br.-Br. Taf. 565) glaubte, dass sie von einem Monument stammen, das entweder von Hadrian zu Ehren des Trajan oder für Hadrian selbst errichtet worden war. Stuart Jones (a. a. O. 240 ff.) versuchte die Medaillons als flavisch zu erweisen. Zuletzt hat Sieveking (a. Anm. 1 a. O. 357 f.) die Reliefs der Südseite für flavisch, die der Nordseite für hadrianisch erklärt (1).

Unterschiede im Stil und Wert der beiden Serien sind zweifellos vorhanden. Sie sind jedoch nicht gross genug, um zu der Annahme einer verschiedenen Entstehungszeit zu zwingen. Sieveking ist etwas durch die Photographien getäuscht worden, die seinen Studien (wie den Tafeln bei Brunn-Bruckmann) zu Grunde lagen (Phot. Anderson 2526-2533). Sie sind bei ganz verschiedener Beleuchtung aufgenommen, die Reliefs der Südseite bei starkem, genau von oben kommendem Licht, also bei heller Mittagssonne; die Reliefs der Nordseite dagegen bei seitlichem und — mit Ausnahme des Apolloopfers — vollständig zerstreutem Licht. Dazu kommt, dass die südlichen Medaillons, wie alle Skulpturen der Seite, infolge der grösseren Kontraste von Hitze und Kälte stärker zerstört sind, als die nördlichen, die durch ihre bessere Erhaltung verhältnismässig glätter erscheinen. Das lebhaftere

---

Petersen, R. M. IV 1889, 314 ff. Taf. XII. — Vom alten Rom 61 f. — Ara Pacis Augustae 73 Anm. 1. — Neue Jahrbücher für das klassische Altertum XVII 1906 I 522 f.

Antike Denkmäler I 1891 Taf. 42 u. 43 S. 31 (Petersen).

Brunn-Bruckmann, Denkmäler der griechischen und römischen Skulptur Taf. 555, 559, 560, 565 (Text von Arndt).

Amelung, Wochenschrift für klassische Philologie XXI 1904 S. 906.

Stuart Jones, Papers of the British School at Rome III 1906, 229 ff. Pl. XXI und XXII.

Eugenie Strong, Roman Sculpture 131 ff. Pl. XL u. XLI.

Jordan-Hülsen, Topographie der Stadt Rom I 3, 1907 S. 26 Anm.

Sieveking, R. M. XXII 1907, 345 ff.

Salomon Reinach, Répertoire des Reliefs I 238 f. u. 250 f. — Revue archéologique XV 1910, 1 S. 118 ff. Pl. I-XVII.

Seymour de Ricci bei Reinach a. zweiten a. O. 124.

Studniczka bei Reinach a. zweiten a. O. 129 f.

(1) Ihm folgt Studniczka. Sieveking selbst hält, wie ich höre, die zeitliche Trennung nicht mehr aufrecht.

Spiel von Licht und Schatten und die höhere, reicher differenzierte Relieferhebung auf den flavischen Reliefs ist also nur ein Werk der Sonne. In Wahrheit sind in dieser Beziehung beide Serien vollständig gleich. Es kann keine Rede davon sein, dass in der Eberjagd die drei Reiter in « gleichmässiger, geringer Reliefhöhe » gebildet sind (Sieveking a. a. O. 346). Der Jüngling im Hintergrund ist ganz bedeutend flacher gehalten als die beiden Hauptpersonen. Die Köpfe ihrer Pferde ragen genau so weit aus dem Grund heraus wie die auf der Bärenjagd. Der Kaiser ist ebenso gut wie dort als Hauptperson gegenüber seinem Begleiter hervorgehoben, indem sein Kopf in voller Rundung ausgeführt ist, während sein Oberkörper in Vorderansicht und sein Pferd vollständig gegeben sind. Genau so häufig wie an der Südseite sind an der Nordseite einzelne Glieder und Gewandteile unterschnitten und vom Grund gelöst, z. B. auf der Eberjagd noch sämtliche äussere Beine der Menschen und der Tiere, dazu die Schnauze des Ebers.

Gleichzeitige Entstehung der Reliefs beweisen auch stilistische Eigenarten, wie die merkwürdige Wiedergabe der Bäume am Rand von Bärenjagd und Dianaopfer einerseits, Löwenjagd und Eberjagd andererseits. Ihre Stämme, ihre Zweige, ja auf Eberjagd und Dianaopfer selbst ihre Blätter müssen sie dem runden Rahmen anschmiegen (1). Ferner sind das Saumzeug der Pferde und die Kleidung der Personen in beiden Serien gleich. Alle tragen kurze, enge Beinkleider, eine gegürtete Tunica und einen grossen schweren Mantel, den eine dicke runde Fibel auf der linken Schulter zusammenhält und der beim Opfern oder ruhigen Stehen vorn ebenso lang herunterhängt wie im Rücken. Die Unterkleider fehlen nur bei den ganz jungen Dienern auf Jagdauszug und Silvanopfer, und die Tracht des Sklaven auf letzterem ist selbstverständlich abweichend.

Der absolut zwingende Grund gegen Sievekings Trennung ist ein Umstand, den erst die neuen Abbildungen der Köpfe mit Sicherheit zu konstatieren erlaubt haben. Auf den Reliefs beider

(1) Dieselbe Eigenart findet sich auf der Silberschale aus Lameira Larga in Portugal mit Tötung der Meduse (Arch. Anz. XXV 1910, 332 ff. Fig. 26). Ich möchte sie wegen der unruhigen Linien, besonders der Gewandung für flavisch oder hadrianisch halten, während sie ihr Herausgeber M. dos Santos Rocha und Pierre Paris in die augusteische Epoche setzen.

Seiten kehren die gleichen Typen, ja sogar die gleichen Personen wieder.

Der Kopf des vornehmen Hofmanns, der in allen Szenen fast wie ein Gleichberechtigter neben dem Kaiser oder ihm gegenüber dargestellt ist, fehlt nur auf Jagdauszug und Silvanopfer. Er ist also zweimal auf der Südseite und viermal auf der Nordseite erhalten. Ueber die Frage, wieviel verschiedene Personen und auf welchen Medaillons die gleichen Personen gemeint sind, gehen die Ansichten bisher weit auseinander. Petersen (a. a. O. 321 u. 323) und Stuart Jones (a. a. O. 250 f.) nahmen je drei amici Caesaris an, von denen sie den einen gleichmässig auf Apolloopfer und Heraklesopfer erkannten (Reinach Revue archéol. XV, 1910, 1 Taf. VI Nr. 7 u. XII Nr. 16). Während aber Petersen die Köpfe auf Bärenjagd und Dianaopfer (R. Taf. XV 28 u. XVI 30) einerseits, auf Eberjagd und Löwenjagd (R. I 1 u. IX 11) andererseits zusammenstellte und zu letzteren auch den verstümmelten Kopf des Silvanopfers dazunahm, identifiziert Stuart Jones zweifelnd die Höflinge 1) von Löwenjagd und Bärenjagd (Taf. IX 11 u. XV 28) 2) von Eberjagd und Dianaopfer (I 1 u. XVI 30). Arndt (Text zu Br. Br. 560 u. 565) nahm zwei Persönlichkeiten an, die eine auf Eberjagd und Löwenjagd (I 1 u. IX 11), die andere auf den drei Opferszenen (VI 7, XII 16 u. XVI 30), während er den Kopf der Bärenjagd (XV 28) wegen seiner Zerstörung nicht anzuschliessen wagt. Auch Studniczka (a. a. O. 130 f.) lässt die Bärenjagd bei Seite und identifiziert einerseits die Köpfe der beiden anderen Jagdscenen, andererseits die drei Opferbilder, den des Dianaopfers (XVI 30) allerdings nicht mit Sicherheit. Sieveking (a. a. O. 350) betont ausdrücklich, dass so sprechende Züge, wie die des kaiserlichen Begleiters auf der Bärenjagd (XV 28) an der Nordseite nicht zu finden sind und dass immer andere Personen im Gefolge des Kaisers erscheinen (a. a. O. 353). Reinach dagegen hält alle Typen für analog; nur den Kopf auf der Löwenjagd (IX 11) zählt er nicht auf (a. a. O. 129).

Ich glaube — ähnlich wie Arndt und Studniczka —, dass man mit Sicherheit zwei Persönlichkeiten scheiden kann, von denen die eine nur in den Jagdbildern (I 1, IX 11, XV 28), die andere nur bei den Opferhandlungen erscheint (VI 7, XII 16, XVI 30). Der Jäger hat längliche Augen und dünne schmale

Lippen. Seine Haut ist reichlich mit Fett gepolstert. Er hat ein leichtes Doppelkinn und horizontale Falten am Hals. Seine Haare sind in dünnen Strähnen in die Mitte der Stirn gestrichen. Die Schläfen begrenzen sie in runden Büscheln, und vor dem Ohr liegt eine grosse, flache, dreieckige Strähne. Des Begleiter des Kaisers auf den Opferszenen hat eine geringere Kopfhöhe, ein breiteres Untergesicht, grössere Augen und dicke Lippen. Die Muskeln des Gesichts sind viel ausgeprägter als bei seinem Kollegen. Am Hals treten Kehlkopf und Schilddrüse deutlich hervor. Die Haare hängen in grossen Bogen in die Stirn und über die Schläfen. Unter dem letzten Bogen vor dem Ohr kommt ein kleines Haarbüschelchen heraus. — Da also die gleichen Personen je zweimal auf den nördlichen und einmal auf den südlichen Medaillons vorkommen, so ist Sievekings zeitliche Trennung der beiden Seiten widerlegt, und Petersens Gruppen bleiben bestehen.

Stuart Jones und Wace haben den Kopf des kaiserlichen comes auf der Löwenjagd (IX 11) richtig mit einem Reliefkopf im Lateran zusammengestellt, den Wace für flavisch erklärt hat (Papers of the British School at Rome III 1906 S. 250, 285 u. 290 Pl. XXX Fig. 1). Dieser Vergleich und der mit anderen von Crowfoot (J. H. S. XX 1900, 31 ff. Pl. I-IV) und Wace (a. a. O. 290 f.) als flavisch aufgezählten Porträts ist ein Hauptstützpunkt für das von Stuart Jones vorgeschlagene Datum der Rundbilder. Nun ist aber bei mehreren Köpfen der Liste die Entstehung in flavischer Zeit keineswegs gesichert. In dem Lateranischen Relief findet Sieveking (a. a. O. 357) ausgesprochen hadrianischen Stilcharakter, und auch die beiden Florentiner Köpfe, von denen Crowfoot ausgeht, hält Arndt (Text zu Arndt-Bruckmann, Griechische und Römische Porträts Taf. 781-784) für hadrianisch. Man dürfte also die Medaillons nur dann für flavisch erklären, wenn sie nicht nur mit diesen Köpfen, sondern auch mit sicher flavischen Arbeiten übereinstimmen, wie es der Titusbogen (Br.-Br. Taf. 497), die Porträts der Kaiser und solche Köpfe sind, die ihre Büstenform datiert, wie z. B. der sogenannte Marc Anton im Braccio nuovo Nr. 97 A (Amelung, Skulpt. d. vatik. Mus. I 112 f. Taf. 16. — Strong, Roman Sculpture Pl. XLII). Ein Vergleich mit diesen lehrt, dass zwar eine gewisse Verwandtschaft in der weichen und reichen Modellierung des Fleisches besteht, dass aber im

Uebrigen die Formengebung völlig verschieden ist. Die Haare sind als eine gleichmässig erhabene Masse behandelt, in der sich eine Fülle der kleinsten Details immer wieder wiederholt. Die Grenzen der einzelnen Flächen untereinander sind scharf gezeichnet. An den Köpfen der Reliefbilder sind dagegen die Uebergänge unmerklicher, verwischter, glätter. Die Haare sind summarischer gegeben und in grosse, in der verschiedensten Weise behandelte Partieen zusammengefasst. Diese Art kommt auch noch nicht an den trajanischen Denkmälern vor, keinesfalls an der Trajanssäule, nach der Studniczka (a. a. O. 130) die Medaillons der Nordseite datiert. Sie ist dagegen charakteristisch für den hadrianischen Stil. Ich stimme daher der Datierung Arndts vollständig zu. Dass der kaiserliche comes noch nicht die neue Mode des Vollbarts mitmacht, beweist nichts, da ähnliche ältere bartlose Begleiter hinter dem Kaiser auf den Reliefs mit Hadrian und Roma und der Anrede Hadrians im Konservatorenpalast stehen (Nr. 41 Helbig 562, Br.-Br. 268 und Nr. 49 Helbig 565, Br.-Br. 405 a). Die Haare des letzteren stimmen genau mit denen des Hofmanns auf den Opferszenen überein. Auch der älteste Vertreter der zuhörenden Volksmenge ist bartlos, ebenso sind es noch drei von den vier Liktoren auf dem Relief mit Hadrian vor dem Tempel der Venus und Roma (Helbig 647 u. 1037; Petersen R. M. X 1895, S. 244 ff. Taf. V; Strong, Roman Sculpture 238 ff. Pl. LXXII), obwohl dieses Denkmal nach dem Jahre 130 entstanden sein muss.

Echt hadrianische Haar- und Barttracht haben dagegen die zweiten Begleiter des Kaisers auf Apolloopfer (R. Pl. IV 4), Löwenjagd (Pl. VIII 10) und Dianaopfer (Pl. XVI 29). Sie können weder mit Hadrian selbst identifiziert werden, was Petersen und Arndt (Text zu Br.-Br. 555) für möglich hielten, noch miteinander, wie Petersen und Reinach glauben (R. M. 1889, 313, 321 u. 324. Rev. arch. 1910, 1 S. 129). Stuart Jones (a. a. O. 233) wies darauf hin, dass sie nur Begleiter sein können, keine Mitglieder des kaiserlichen Hauses. Es sind drei ganz verschiedene Personen dargestellt. Der Mann hinter dem Kaiser beim Apolloopfer (IV 4) hat einen verkniffenen Mund mit schmalen Lippen und spitze innere Augenwinkel. Seine Haare sind am Hinterkopf in straffen, am Oberkopf in langen, lockeren horizontalen Wellen nach vorn gekämmt. Der Begleiter in der Mitte der

Löwenjagd (VIII 10) hat vollere Lippen, die lose auf einander liegen, lange schmale Augen und kurze lockige Haare, die in unregelmässigen Büscheln übereinander liegen. Dagegen ist bei dem Mann hinter dem Hofmann auf dem Dianaopfer (XVI 29) die Unterlippe vorgeschoben. Seine Augen sind rund und über der linken Stirnseite liegt eine lange Haarsträhne parallel zur Haargrenze. Der andere bärtige Begleiter hinter dem Kaiser auf demselben Medaillon könnte mit dem an demselben Platz stehenden auf dem Apolloopfer identisch sein. Wenigstens hat er dieselben straffen horizontalen Haarsträhnen am Hinterkopf (1). Der Bärtige beim Apolloopfer hat die meiste Aehnlichkeit mit Hadrian. Er hat dasselbe breite Untergesicht und eine sehr ähnliche Haartracht. Während aber bei Hadrian sich die Haare über der Stirn nach oben aufrollen, so dass sie in kugelförmigen Büscheln das Gesicht umrahmen, liegen hier die Enden in flachen Bogen über der Stirn. Vor allem aber fehlt der geistige Ausdruck des Hadrian, sein intensiver, still beobachtender Blick. Seine bärtigen Begleiter gehören mit solchen Personen zusammen wie dem von Zenas B von Aphrodisias porträtierten sogenannten Claudius Albinus im Kapitol (Zimmer der Kaiserbüsten Nr. 49, Helbig I S. 314 f., Phot. Anderson 1495. Replik in Vatikan, Sala dei Busti 290, Amelung Skulpt. d. vat. Mus. II 485 f. Taf. 64), dem Flamen in München (Arndt-Bruckmann Griech. u. röm. Porträts Taf. 465/6), dessen Ausdruck Furtwängler (Beschreibung der Glyptothek S. 333 f. Nr. 341) mit Recht « etwas charakterlos weichlich » nennt, und dem Kosmeten Sosistratos von Marathon in Athen (Arndt-Bruckmann Taf. 382). Es sind lauter lederne, langweilige Philistergesichter. Ein ähnlicher bärtiger Begleiter wie der langhaarige auf dem Apolloopfer steht hinter Hadrian auf dem Relief mit der Apotheose einer Kaiserin im Konservatorenpalast (Helbig 265. Br.-Br. Taf. 405 rechts). Ich halte es für möglich, dass dieselbe Persönlichkeit gemeint ist.

(1) Einen bärtigen Kopf trägt auch der Mann hinter dem Kaiser auf den Zeichnungen des Opfers an Herakles vom Jahre 1690 bei Bellori (a. a. O. Pl. 39) und vom Jahre 1722 bei Montfaucon (a. a. O. Pl. 82). Im Jahre 1834 zeichnete Camilli, der nur teilweise ergänzt, einen stark zerstörten bärtigen Kopf (bei Rossini a. a. O. Pl. 72 Nr. 8). Vielleicht ist er also auf den älteren Zeichnungen nicht nur Phantasie.

Der kurzgelockte Bärtige von der Löwenjagd ähnelt dem Liktor rechts vom Kaiser auf dem Relief mit Hadrian und Roma.

Unter den jüngeren Begleitern des Kaisers glaubten Petersen (a. a. O. 324) und Reinach (a. a. O. 126 f.) in dem Jüngling, der beim Auszug zur Jagd den Hund führt (XIII 17), Antinous zu erkennen; Arndt (zu Br.-Br. 555) dagegen in dem jungen Mann unter dem Torbogen auf demselben Medaillon (XIII 19), daneben auch in dem Reiter auf der Eberjagd (II 2), dessen Aehnlichkeit mit Antinous auch Reinach und Studniczka hervorheben. In der Tat ist dieser der einzige, dessen Profil durchaus mit den besten Porträts des Bithyniers übereinstimmt. Es fehlt ihm jedoch der mystische und schwermütige Ausdruck in den Augen, und seine Haare sind viel weiter aus der Stirn gestrichen und hängen in weniger schweren Büscheln um den Kopf. Es ist auch auffallend, dass er nur ein einziges Mal vorkommt. Das könnte sich unter der Annahme erklären, dass Antinous damals schon zum Hofstaat Hadrians gehörte, aber noch nicht zu so hohen Ehren gelangt war wie später. Damit gewänne man ein ziemlich genaues Datum für die Entstehungszeit der Rundbilder, da Antinous frühestens im Jahre 128 mit Hadrian bekannt wurde und schon 130 starb (Dietrichson Antinous 45 f. u. 62 ff.). Ich halte diese Vermutung jedoch durchaus nicht für sicher.

Dem Antinous am nächsten stehen der Jüngling auf der Löwenjagd links (VII 8) (1) und der hintere Reiter auf der Bärenjagd (XIV 26). Noch mehr jedoch ähneln diese beiden den Provinzen von der Neptunsbasilika (Lucas Jahrbuch d. arch. Inst. XV 1900, 1 ff.), besonders der gepanzerten sogenannten Hispania im Konservatorenpalast (Lucas 12 L Fig. 12) mit ihren ernsten Augen, ihrer kantigen Nase, ihren dicken Lippen und ihrem festen Kinn. Mit Recht erkennt Eugenie Strong (a. a. O. 244) in ihr polykletischen Einfluss. Die Augenbildung der Jünglinge entspricht vollständig der am Dionysos von Tivoli im Thermenmuseum (Helbig 1063. Kopf abg. Strong a. a. O. Pl. LXXVI). Es sind dieselben langen schmalen Augen mit den ausdrucksvoll geschwungenen Lidern, den ausgeprägten Winkeln und der leicht plastischen

(1) Der Gipsabguss dieses Kopfes ist besonders wertvoll, weil jetzt am Original das Untergesicht verloren ist.

Angabe von Stern und Pupille. Die Vermutung von Stuart Jones (a. a. O. 233), dass Typen, nicht Porträts gegeben sind, ist also wohl teilweise richtig.

Ganz sicher richtig ist sie für den Jüngling mit Hund auf dem Jagdauszug (XIII 17). Nicht nur der Körper ist die Kopie nach einem griechischen Grabrelief aus der Mitte des V. Jahrhunderts v. Chr., sondern auch der Kopf. Man ist direkt versucht, die Stele im Vatikan (Amelung, Skulpturen d. vat. Mus. II 666 ff. Nr. 421 Taf. 74) als das Vorbild zu bezeichnen, nach dem der Künstler des Medaillons gearbeitet hat. Hier wie dort sind beide Füsse mit voller Sohle auf den Boden gesetzt, die Beine im Profil und der Oberkörper in dreiviertel Ansicht gegeben und die Glieder etwas ungeschickt in den Gelenken bewegt. Nur hat der hadrianische Meister ganz nach römischer Kopistenart die Haltung der Arme verändert und den Mantel zugefügt. Am Kopf findet man die gleiche Neigung, die gleiche runde Schädelform, die kurzen aufgerollten Löckchen und dasselbe starke Untergesicht wie auf dem Grabrelief (1).

Die übrigen Jünglingsköpfe scheinen dagegen durchaus Porträts nach dem Leben zu sein. Der Groom mit dem vollen lockeren Haar auf der Löwenjagd rechts (X 12) erinnert an antoninische Porträts. Während jedoch dort die volle Haarmasse durch eingebohrte Furchen und Rinnen zerwühlt und aufgelöst wird, sind hier die einzelnen Strähnen noch plastisch herausgearbeitet und durch Längsfurchen belebt. Genau dieselbe Haarbildung mit selbständig heraustretenden Strähnen findet sich an dem Kopf des Antinous als Dionysos in der Sala rotonda des Vatikans (Nr. 540, Helbig 302, Rizzo, Ausonia III 1908, 15 Fig. 3) und an den Medusenköpfen im Braccio nuovo (Amelung, Skulpt. d. vat. Mus. I 41 f. Nr. 27 u. 59 f. Nr. 40 Taf. VI). Letztere stammen von dem von Hadrian erbauten Tempel der Venus und Roma, dessen Grundstein schon im Jahre 121 gelegt wurde, dessen Einweihung jedoch erst 135 stattfand (Lanciani, Ruins and Excavations of ancient Rome 196). Man käme also wieder etwa auf dieselbe vorhin vermutungsweise vorgeschlagene Zeit.

(1) Andere verwandte Grabstelen sind in Konstantinopel (Reinach, Revue archéologique XXIX 1901, 2 S. 158 ff. Pl. XV) und in Berlin (Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. V).

Die Köpfe der drei übrigen jugendlichen Begleiter sind in flachem Relief ausgeführt und schlichter gehalten. Die beiden Jünglinge mit Bartflaum bei dem Opfer an Herakles (X 13) und unter dem Torbogen beim Auszug (XIII 19) sind physiognomisch den Jünglingen am Titusbogen verwandt (Br.-Br. 497), z. B. der Begleiter beim Heraklesopfer dem Liktor rechts vom hintersten Pferdekopf und der Jüngling vom Jagdauszug mit der niedrigen Stirn und der spitzen Nase dem Kopf unterhalb des Flügels der Viktoria. Der Jüngling auf dem Opfer an Silvan (XIV 23, nach Sieverking flavisch!) ähnelt dagegen ganz auffallend dem vordersten Liktor auf dem Relief mit dem Tempel der Venus und Roma.

Immer wieder findet man Beziehungen zwischen den Medaillons und sicher hadrianischen Monumenten. Dort sind auch die Analogien zu der Bildung der Gewänder, des landschaftlichen Beiwerks und der Tiere. Der vorn heruntergezogene Mantel der sogenannten Provinz Dacia im Konservatorenpalast (Lucas a. a. O. 11 J Fig. 10) gleicht mit seinen umgeschlagenen Rändern und den von der rechten Schulter weit nach links herunterlaufenden Falten ganz dem Mantel des Begleiters hinter dem Kaiser auf dem Opfer an Herakles. Auch die Mäntel des Jünglings hinter ihm, des Kaisers und des Bärtigen auf der Löwenjagd sind ähnlich. Die charakteristischen Falten unterhalb des Gürtels an der Tunica des Kaisers auf der Bärenjagd, an dem des vornehmen Hofmanns auf Jagdauszug, Silvanopfer, Löwenjagd und Heraklesopfer, deren innerer Teil guirlandenförmig und deren äusserer Teil spitzwinkelig zusammenläuft, kehren wieder an dem ersten und dem letzten Soldaten auf dem Relief in Chatsworth mit Hadrians Steuerlass (Petersen R. M. XIV 1899, 222 ff. Taf. VIII). Aehnliche Faltengebung haben auch die Tunica der Hirten auf dem Altar aus Ostia im Thermenmuseum, der im Jahre 124 n. Chr. geweiht worden ist (C. J. L. XIV 51. Helbig 1086. Strong a. a. O. 241 f. Taf. LXXIV). Das Schilf auf derselben Seite ist ebenso stilisiert wie das auf der Eberjagd, und die Wölfin ist in derselben naturalistischen Auffassung wiedergegeben wie der Bär und der Eber, besonders aber wie ersterer, den Sieveking gerade für die Schöpfung eines flavischen Künstlers hielt. Andere Parallelen zu den Tieren und den Bäumen finden sich auf dem Fries aus der Villa Hadrians mit Eroten, die Bären, Eber, Löwen u. a. Tiere jagen

(Amelung, Skulpt. d. vat. Mus. I Museo Chiaramonti S. 348 ff. Taf. 96; S. 563 f. Taf. 59; Nr. 439 S. 597, Nr. 443 S. 600 u. S. 601 ff. Taf. 62. Gusmann, La Villa impériale de Tibur 244 f. Fig. 386-93). Bedeutungsvoll ist auch die Bildung des Torbogens, aus dem die Jäger ausziehen. Wie auf dem Relief mit Hadrian und Roma steht er einfach flach im Grund. Am Titusbogen steht dagegen der Bogen schräg zu dem Grund und zu dem Zug mit den heiligen jüdischen Geräten (Philippi, Trimphalreliefs, Abh. d. sächs. Ges. d. Wiss. XVI 1872 S. 252 ff. Taf. 3).

Wenn sich trotzdem auf den Rundbildern noch soviel flavische Reminiszenzen finden, dass Sieveking einen Teil von ihnen in flavischer Zeit entstanden glaubte, so ist das innerhalb einer so eklektischen Kunst, wie es die hadrianische war, sehr erklärlich (1). Unter den vielen einheimischen und auswärtigen Künstlern, die Hadrian beschäftigte, konnten sich sehr gut die beiden verschiedenen Individualitäten, die Sieveking (a. a. O. 352) charakterisiert hat, nebeineinander befinden und an demselben Denkmal beschäftigt sein. Der eine stand noch ganz in flavischer d. h. also eigentlich griechischer Tradition. Der andere war ein echter Römer, dem es vor allem darauf ankam, die Handlungen des Kaisers und seines Gefolges würdevoll, ernst und feierlich zu schildern und die Formen korrekt und akademisch genau zu geben. Sieveking (a. a. O. 353) findet die von Petersen gefundene ursprüngliche Anordnung der Medaillons äusserlich. Sie entspricht aber ganz dem Geist der römischen Kunst, die mehr Wert auf die klare Darlegung des Inhalts als auf die schöne harmonische und lebendige Form legt. Dabei liegt hier noch der letzte Versuch vor, in jedem Bild ein auch formal abgeschlossenes Ganzes in griechischem Sinne zu geben. Von jetzt ab herrscht der echt römische continuierende Stil der Erzählung unumschränkt bis zum Ende der Antike und weit darüber hinaus (2).

(1) Vgl. Eugenie Strong, Roman Sculpture 233.

(2) Wickhoff, Wiener Genesis S. 8 ff. u. S. 59 ff. — Mit Unrecht hat Wickhoff (a. a. O. 14 f.) die Rückführung auf ältere Originale als willkürliche Spielerei verspottet. Der Satz, dass es nicht darauf ankommt, wann sich ein Motiv zum ersten Male findet, ist nur in beschränktem Umfang richtig Es ist gefährlich, ihn zu weit auszudehnen. Nach diesem Prinzip würde man z. B., wenn der Laokoon bald nach der Auffindung wieder verloren gegangen

Der Eklektizismus der hadrianischen Kunst wurde gefördert durch die Vorbilder aus allen Zeiten, die die in Rom seit Jahrhunderten angehäuften griechischen Statuen und die Kunstschätze der Villa Hadrians boten (1). Die Rundbilder geben vier von den damals vorhandenen Kultstatuen wieder, da die Opferszenen ja sicher wirkliche Kulthandlungen des Kaisers getreu schildern. In

---

und nur die Kopie des Baccio Bandinelli in den Uffizien erhalten geblieben wäre, die Gruppe für eine Erfindung des XVI. Jahrhunderts n. Chr. halten müssen. Ich halte es für ebenso falsch, wenn Sieveking die sogenannten hellenistischen Reliefbilder fast sämtlich für römisch erklärt, weil sie uns nur in römischer Ausführung erhalten sind (Text zu Brunn-Bruckmann Taf. 621-630). Was die römischen Kopisten zu den griechischen Originalen hinzugefügt haben, wird nicht von grösserer Bedeutung sein als das Beiwerk, mit dem sie den Inhalt griechischer Statuen zu erläutern versuchten, wie Palmzweige an Siegerstatuen, Hunde und Jagdbeute neben Jägern u. dgl., während es dem griechischen Künstler vor Allem auf das formale Prinzip ankam, dem sich der Inhalt unterordnete. Ein gutes Beispiel ist das Menanderrelief (Taf. 626). Alle Hauptsachen an ihm sind sicher griechisch. Ausser dem sitzenden Mann sind es der Tisch mit Masken und Rolle, der zweimal bezeugt ist, und die Frau, zu der Menander aufschaut. Als römische Zutaten blieben also höchstens Mauer und Tür im Hintergrund. Ich halte es jedoch für durchaus möglich, dass der Hintergrund auf dem Relief im Lateran dem Original entspricht, während das geringere Stroganoff'sche Exemplar ihn vereinfacht und das Berliner Stück, das nur einen Ausschnitt gibt, ihn fortgelassen hat. Pfuhl (Jahrbuch d. arch. Inst. XX 1905 S. 152 ff.) hat nachgewiesen, dass das landschaftliche und architektonische Beiwerk der Reliefbilder schon auf den hellenistischen ostgriechischen Grabreliefs vorkommt (vgl. z. B. die Tür Abb. 21 S. 126). Die Kopie des Menander in Berlin ist der Arbeit nach hellenistisch (Beschreibung der antiken Skulpturen No. 951), und das Relief im Lateran ist es aus demselben Grund sicher auch (Helbig 684). Es ist also entweder eine fast gleichzeitige Replik des Originals oder — was mir wahrscheinlicher ist — das originale Votivrelief selbst (Reisch, Griechische Weihgeschenke 54 f.). Dafür spricht die ausserordentlich lebendige Wiedergabe des Porträts. Dieselbe Auffassung zeigt aber der Kopf des Schauspielers auf dem Dresdener Relief (Taf. 628 und Bieber, Dresdener Schauspielerrelief, Tafel; vgl. dort S. 75 ff.). Ich halte auch dies — entgegen meiner früheren Ansicht — jetzt für ein hellenistisches Original. Der Marmor ist keineswegs sicher italisch, sondern es ist bester pentelischer oder kleinasiatischer Marmor (Philippson bei Bieber a. a. O. 70 und briefliche Mitteilung von Herrmann).

(1) Vgl. die Liste der Kunstwerke aus der Hadriansvilla bei Winnefeld, Villa des Hadrian bei Tivoli S. 150-168.

ähnlicher Weise aufgestellte Götterbilder zeigen die Mosaiken aus der Hadriansvilla in Sala degli Animali Nr. 113 a (Amelung, Skulpt. d. vat. Mus. II 333 Taf. 31; Gusman, Villa impériale de Tibur S. 222 Fig. 321) und im Gabinetto delle Maschere (Amelung S. 726 d; Gusmann S. 223 Fig. 322). Alle vier Götter der Medaillons kommen auf Münzen Hadrians vor, und zu den Typen, in denen sie dargestellt sind, finden sich durchweg Parallelen unter den erhaltenen Statuen.

Die Wiederholungen des Herakles in Statuetten und auf Münzen sind bekannt (1). Sieveking vermutet in dem Original ein tragbares Kultbild des kaiserlichen Hofhaltes (a. a. O. 358 Anm. 2). Auf einer Münze des Hadrian liegt ein als Weihgeschenk dargebrachter Eberkopf zu Füssen des nackten Herakles, der mit einer Keule in der Hand auf einem Löwenfell sitzt (Cohen II 146 Nr. 476).

Silvan erscheint auf den hadrianischen Münzen in einer ebenso archaisierenden Gestalt wie auf dem Rundbild. Vor ihm stehen ein Altar und ein Tempel, hinter ihm ein Baum, dessen Zweige sich dem runden Rand anpassen (2). Torsen von ähnlichen Statuetten des Silvan befinden sich im Giardino della Pigna Nr. 61, dessen herkulische Formen Petersen hervorhebt (bei Amelung, Skulpt. d. vat. Mus. I 837 Taf. 96) und Nr. 170 (Petersen a. a. O. 867 Taf. 108), ferner im Museo Chiaramonti Nr. 142 (Amelung I 400 Taf. 42) und Nr. 163 (Amelung I 413 Taf. 43). Für die scharf abgegrenzten, etwas übertrieben durchgebildeten Muskeln und für das von der linken Hand hochgehobene, mit Früchten gefüllte Fell kann man auch die beiden in der Hadriansvilla gefundenen Satyrstatuen aus Rosso antico vergleichen (Gabinetto

(1) Visconti, Bullettino comunale XV 1887, 299 ff. Taf. XVII, XVIII. — Cohen, Médailles impériales II Adrien S. 134 f. Nr. 329-32; S. 195 Nr. 1081-82: Antonin S. 294 Nr. 215; S. 360 Nr. 933. — Froehner, Médaillons de l'empire romain S. 57. — Petersen R. M. IV 1889, 330 ff. — Peter bei Roscher I 2 Sp. 2985 f. s. v. Hercules. — Ersilia Caetani Lovatelli, Bullettino comunale XXVIII 1900, 260 Anm. — Arndt, Text zu Br.-Br. Taf. 565 Anm. 2. — Amelung, Skulpturen d. vat. Mus. I Galleria lapidaria Nr. 25 S. 186 f. Taf. 24. — Sieveking a. a. O. 358.

(2) Cohen II S. 146 Nr. 477-80. — Froehner, Méd. rom. 31 f. — Grueber-Poole, Catalogue of the Roman Coins in the British Museum Pl. V 1 S. 4 Nr. 11.

delle Maschere Nr. 432, Amelung II 694 ff. Taf. 76 und Kapitol, Helbig 534). Dass Antinous nach seinem Tode als Silvan verehrt wurde, beweist das Relief des Antonianos von Aphrodisias (Rizzo, Ausonia III 1908. 1 ff. Taf. 1) (1).

Apollo und Artemis erscheinen auf den Münzen des Hadrian zwar häufig, aber in ganz abweichenden Typen (2). Aehnlicher ist die Artemis auf Münzen des Augustus (Cohen I 84 ff. Nr. 145, 150 und 168). Das lässt darauf schliessen, dass sie und ihr Bruder auf den Medaillons nach Kultstatuen kopiert sind, deren Verehrung älter ist als die Regierung Hadrians. Nun ist es eine schöne Vermutung von Amelung, dass der Apoll die marmorne Statue wiedergibt, die nach Properz II 31, 5 f. im Vorhof des von Augustus errichteten Apollotempels auf dem Palatin stand (R. M. XV 1900, 202 f. und Wochenschrift für klassische Philologie XXI 1904, S. 906). Der Kaiser opferte also dem besonderen Schutzgott seines Hauses, ehe er aus seinem palatinischen Palast durch die Campagna in die Berge zur Jagd ritt. Statuarische Nachbildungen, die genau mit dem Typus auf dem Rundbild übereinstimmen, sind mir nicht bekannt. Sehr ähnlich sind jedoch die Statuen aus Rom in Berlin (Beschreibung der antiken Skulpturen Nr. 52, Reinach Rép. de la Stat. I 251, 4) und in Dresden (Nr. 183, Reinach I 244, 7), wo nur die Leier tiefer aufgestellt ist. Dieser Typus kommt auf Münzen von Parion mit der Beischrift *Ἀπόλλωνος Ἀκταίου* vor (Overbeck, Griech. Kunstmythologie II 5 Apollon, Münztafel IV 18 S. 194). Da nun Strabon (3) berichtet, dass der Kult des Apollon Aktaios von Adrasteia in der Troas nach Parion verlegt wurde und dass der Gott dort einen schönen Altar bekam, und da auf den Münzen vor der Statue ein brennender Altar steht, so halte ich es trotz

(1) Für andere römische Darstellungen des Silvan vgl. Hild bei Daremberg-Saglio, Dictionnaire des Antiquités IV 1345 s. v. Silvanus.

(2) Apollo Cohen II S. 129 f. Nr. 285-89; S. 230 Nr. 1490-91. Artemis Cohen II S. 133 Nr. 315-320; S. 231 Nr. 1495; S. 237 Nr. 1559-40.

(3) Strabon XIII 1, 13. *Ἐκαλεῖτο δ' ἡ χώρα αὕτη Ἀδράστεια ... ἔχουσα ὑποκείμενον πεδίον ὁμώνυμον, ἐν ᾧ καὶ μαντεῖον ἦν Ἀπόλλωνος Ἀκταίου καὶ Ἀρτέμιδος ... εἰς δὲ Πάριον μετηνέχθη πᾶσα ἡ κατασκευὴ καὶ λιθία κατασπασθέντος τοῦ ἱεροῦ, καὶ ᾠκοδομήθη ἐν τῷ Παρίῳ βωμὸς, Ἑρμοκρέοντος ἔργον, πολλῆς μνήμης ἄξιον κατὰ τὸ μέγεθος καὶ κάλλος· τὸ δέ μαντεῖον ἐξηλείφθη ...*

Overbecks Zweifel für sicher, dass auch in diesem so nahe verwandten Typus eine bestimmte Kultstatue wiedergegeben ist. Für die Haltung des Apollo auf dem Medaillon kann man eine Reihe von nackten Apollostatuen nach Typen aus dem IV. Jahrhundert v. Chr. in Relief (1) und Rundplastik (2) vergleichen, für das Beiwerk — den dekorativ um die Schenkel gelegten Mantel (3), die hoch aufgestellte Leier, den Dreifuss und die Schlange — den Apoll aus der Villa des Q. Voconius Pollio im Hof des Thermenmuseums (Nr. 38, Mariani-Vaglieri, Guida del Museo Nazionale 9 f. Nr. 17) und den Apoll von Kyrene (Smith, Catalogue of Greek Sculpture in the British Museum II Nr. 1380 S. 222 f.) nebst seinen Repliken (Klein, Praxiteles 163 Anm. IV). Die runden, weichen, aber noch nicht üppigen Formen des Körpers entsprechen dem Bacchus Richelieu und seinen Wiederholungen (Amelung, Skulpturen d. vat. Mus. II S. 429 ff.), von denen eine (Berlin 54) aus der Hadriansvilla stammen soll, während eine andere (Galleria delle Statue 258, Amelung a. a. O. Taf. 48) in der Ausführung hadrianisch ist.

Die Statue der Artemis ist nach genau demselben guten Typus vom Ende des IV. Jahrhunderts gestaltet, wie die Torsen der Statue Nr. 123 und der Statuette Nr. 398 B im Museo Chiaramonti (Amelung Skulpt. d. vat. Mus. I S. 389 f. Taf. 41 u. 571 Taf. 59). Weniger genaue Repliken sind die Statuetten-Torsen Museo Chiaramont Nr. 398 D (Amelung, a. a. O. 572 Taf. 59) und Giardino della Pigna Nr. 197 (Petersen bei Amelung 875 f. Taf. 111). Das Götterbild des Reliefs ist besser gearbeitet

(1) Musensarkophag in Woburn Abbey, Michaelis, Ancient Marbles 742 Nr. 43. Overbeck, Griechische Kunstmythologie II 5 Apollon, Taf. XXII Nr. 14 S. 279. — Pilaster in den Grotten von St. Peter, Wiener Vorlegeblätter Serie IV Taf. X*a*. Strong, Roman Sculpture 127 f. Taf. XXXVII. — Münze von Trianopolis, Overbeck a. a. O. Münztafel IV Nr. 13.

(2) Reinach, Répertoire de la Statuaire I 241, 6. 249, 1. 250, 1 u. 5. 251, 5 u. 6. 252, 6. 254, 6.

(3) Dieselbe Anordnung des Mantels mit dem Wulst am oberen Rande, der sich in grossem Bogen von der rechten Hüfte zum linken Arm zieht, zeigt auch der hellenistische Hermaphrodit aus Pergamon in Konstantinopel (Winter, Altertümer von Pergamon VII Skulpturen I Taf. X Nr. 115 S. 132 f.), jedoch mit viel raffinierterer Berechnung des Effekts.

als die statuarischen Wiederholungen, ist also sehr wertvoll für die Rekonstruktion des Originals.

Die Köpfe der beiden göttlichen Geschwister (Reinach Pl. XVII Nr. 6 u. 31) sind in ganz allgemeinen Zügen gehalten. Sie sind einander in Anlage und Ausführung so ähnlich, dass auch sie wieder für die gleichzeitige Enstehung der Rundbilder beider Seiten zeugen.

Die Frömmigkeit Hadrians beweisen unzählige Münzen, die ihn am Altar zeigen, bald gegenüber der Personifikation einer Provinz, welche die Opferschale hält, mit der Beischrift adventui Aug. Africae, Arabiae, Asiae etc. (Cohen II 107 ff. Nr. 8-77 vgl. Nr. 212), bald selbst opfernd (Cohen S. 229 f. Nr. 1479-85).

Auch die Jagdleidenschaft Hadrians, auf die Arndt (zu Br. Br. 565) und Reinach (a. a. O. 127) hingewiesen haben, wird ausser durch die literarischen Nachichten durch Münzen bewiesen. Auf einigen durchbohrt Hadrian einen Eber (Froehner, Médaillons romains 39 ff.; Cohen II 149 Nr. 502; Grueber-Poole, Catalogue of the Roman Coins in the British Museum Pl. IV 3 S. 4 Nr. 10), auf einer anderen schleudert er seinen Jagdspiess gegen einen Löwen (Cohen II 228 Nr. 1471), während er auf anderen als Jäger zu Pferd ohne das Wild erscheint (Cohen II S. 141 Nr. 413, S. 228 Nr. 1469-70). Auf den Münzen der flavischen Kaiser und des Trajan spielt dagegen die Jagd gar keine Rolle. Um so unwahrscheinlicher ist es, dass die Medaillons von einem Denkmal stammen, das Hadrian seinem Adoptivvater geweiht hätte. Zum Schmuck seines posthumen Ehrendenkmals hätte man überhaupt eher Heldentaten im Kriege als Jagdabenteuer gewählt.

Zu der Annahme, dass die Kaiserfiguren ursprünglich den Kopf des Hadrian trugen, passt auch der Umstand, dass die beiden überarbeiteten Köpfe der Nordseite (Stuart Jones a. a. O. 234 f. Reinach Taf. V 5 u. XI 15) bärtig sind. Aus dem kurzen dichten Bart des Hadrian konnte leicht die erhabene Fläche gewonnen werden, in die nach der Art des III. Jahrhunderts die Barthaare eingeritzt wurden, schwer dagegen aus den unbärtigen Gesichtern seiner Vorgänger. Zudem ist an der Innenseite des Kaiserkopfes von dem Apolloopfer (V 5) ein kleiner Rest der ursprünglichen Haare neben der linken Schläfe stehen geblieben, der ganz den Eindruck der nach aussen aufgerollten Lockenenden macht, wie sie Hadrian trug.

Die Deutung der beiden überarbeiteten Köpfe auf Apolloopfer (V 5) und Heraklesopfer (XI 15) ist bisher ebenso umstritten wie die Datierung der Reliefs. Arndt (zu Br. Br. 565) dachte an einen Herrscher etwa gordianischer Zeit. Die Identifizierung mit Claudius Gothicus durch Stuart Jones (a. a. O. 235 ff.) ist mit Recht von Sieveking (a. a. O. 359 f.) und Reinach (a. a. O. 123 f.) abgelehnt worden. Seymour de Ricci (bei Reinach a. a. O.) schlägt für den Kaiser des Opfers an Apoll Carus, für den des Opfers an Herakles Carinus vor. Studniczka (bei Reinach a. a. O. 130) stimmt der Deutung des ersteren auf Carus zu, hält aber den zweiten für Constantius Chlorus und weist mit Recht darauf hin, das Carinus auf seinen Münzen (Bernoulli, Röm. Ikonographie II 3 Münztafel VI 20 u. 21) einen von dem Kopf des Heraklesopfers vollständig abweichenden Typus hat.

Die Identifizierung mit Carus stützt sich auf die hohe kahle Stirn, die seine Münzen zeigen. Ein längeres Studium des Kaiserkopfes vom Apolloopfer am Original hat mich davon überzeugt, dass an ihm die abnorm hohe Stirn nur ein Produkt der Zerstörung ist. Die Reproduktion nach dem von dem Gipsabguss in St. Germain nochmals abgeformten Kopf ist für diese Frage nicht scharf genug. Jedoch erkennt man auch an ihr die stärksten Verletzungen in der Mitte der oberen Stirn, sowie am Kinn und Ohr. Stuart Jones (a. a. O. 235) nahm an, dass das Relief einmal hingefallen sein müsse, da nicht nur der Kaiserkopf, sondern auch die Köpfe des Hofmannes und des Apollo gebrochen sind. Die Zerstörung der Stirn beginnt seitlich oberhalb der Stelle, wo die Haargrenze an der Schläfe nach oben umbiegt und reicht vorn noch etwas tiefer herab, bis an die unterste horizontale Falte der Unterstirn. Was unterhalb dieser Linie liegt, stimmt genau mit dem Kopf des Kaisers beim Heraklesopfer überein, da die Formen nur auf der Reproduktion viel flauer und weicher erscheinen als dort. In Wahrheit haben beide Köpfe dieselben scharfen senkrechten Falten an der Nasenwurzel, dieselbe ausgeprägte Begrenzung des dreieckigen Muskels über den Augen, denselben gewölbten Nasenrücken, denselben harten Mund mit der in der Mitte vorspringenden Oberlippe und den gesenkten Winkeln, dasselbe Kinn mit dem tiefen Einschnitt und dieselben breiten flachen Stirnbeine und Backenknochen. Der Kaiser des Apolloopfers ist also derselbe wie der des Heraklesopfers und hat nichts mit Carus zu tun.

Salomon Reinach (a. a. O. 123 u. 129) glaubt, dass auch der Kaiserkopf des Dianaopfers (Taf. XVI 32) nach demselben Modell überarbeitet ist wie der des Heraklesopfers (XI 15). Dagegen erklärte Stuart Jones (a. a. O. 233 u. 248 f.) ihn für sicher bartlos und für das Porträt eines Flaviers, wahrscheinlich des Titus, Studniczka vielleicht für das des Domitian. Beide haben übersehen, dass die Augen in der Art des III. Jahrhunderts gebildet sind. Die Kleinheit des Kopfes, auf die Studniczka weist, erklärt sich aus der Ueberarbeitung. Da ich unterhalb des äusseren (linken) Ohrs des sehr zerstörten Kopfes am Original kurze, mit dem Meissel leicht eingehauene Barthaare zu erkennen glaube, so scheint es mir, dass Reinach Recht hat. Dann muss man natürlich annehmen, dass auch auf der vierten Kultszene, dem Opfer an Silvan, derselbe Kopf interpoliert war. Eine weitere Konsequenz davon ist die Annahme, dass der Kopf des Konstantin nicht nur auf den beiden Jagdszenen der Nordseite den älteren Kaiserkopf ersetzte, wie man bisher allgemein glaubte, sondern auch auf Jagdauszug und Bärenjagd. Die Zerstörung der Köpfe an der Südseite wird modern sein. Die Nachricht, dass Lorenzino de' Medici die Köpfe von einigen Reliefs des Konstantinsbogens abgeschlagen habe (Lanciani, Ruins and Excavations of ancient Rome 194), kann sich eigentlich nur auf Jagdauszug und Silvanopfer beziehen, da nirgends am ganzen Bogen die Köpfe so gewaltsam abgehauen erscheinen wie dort. Der Nimbus, der an der Südseite fehlt, war dort vielleicht nur gemalt. An der Nordseite ist er in dreierlei verschiedener Weise vorgezeichnet, auf Eberjagd und Heraklesopfer durch einen einfachen Kreis, auf Apolloopfer durch eine schmale und auf der Löwenjagd durch eine breite Abschrägung. Er war also sicher auch hier mit Farbe ausgefüllt.

Gegen die Deutung der überarbeiteten Köpfe auf Constantius Chlorus, den Vater Constantins des Grossen, sprechen die Münzen (Bernoulli a. a. O. Münzt. VII Nr. 13-16). Auf ihnen erscheint ein kurzer Kopf mit runden Augen und grossen geradlinigen Formen, wie sie der Zeit um 300 n. Chr. entsprechen. Die Köpfe der Medaillons zeigen zwar auch schon eine Vereinfachung aller Teile, aber in noch weit geringerem Maasse. Ein wildes Feuer und rohe Leidenschaftlichkeit leuchten nur mühsam gedämpft aus den erstarrenden Formen heraus. Die Zusammenstellung des am

besten erhaltenen Kopfes von dem Heraklesopfer mit den Münzen des Philippus Arabs auf Tafel XIV muss, wie ich glaube, sofort davon überzeugen, dass nur dieser Kaiser gemeint sein kann (1). Charakteristisch sind die eckige Haargrenze an den Schläfen, die starken horizontalen und vertikalen Falten der Stirn, die steil aufsteigende Oberstirn, die vortretende Unterstirn, die leicht gebogene Nase, die gesenkten Mundwinkel, das vorgewölbte runde Kinn und der sehr dünne Bartflaum.

Auch das beste bekannte Porträt des Philippus im Braccio nuovo (Amelung, Skulpt. d. vat. Mus. I 149 f. Nr. 124 Taf. 20. Bernoulli a. a. O. 141 Nr. 1 u. 143 f. Taf. 40) lässt sich gut mit dem Kopf von dem Rundbild vereinigen, obwohl die Büste bedeutend besser und lebendiger gearbeitet ist als der mehr dekorativ behandelte Kopf am Konstantinsbogen. Beiden gemeinsam sind der flache Bogen der Haargrenze über der Mitte der Stirn, die ausgeprägten Falten zwischen den Augen, die tiefen schrägen Furchen über den Brauen, die vortretende Spitze der Oberlippe und die charakteristischen Formen der Haargrenze an den Seiten, sowie die des Barts, der Nase und der breiten, flachen Stirn.

Das Bild, das wir uns nach den literarischen Nachrichten von Philippus senior machen müssen, passt vorzüglich zu dem Charakter des Kopfes. Er hat etwas Fremdes, Unrömisches, Barbarisches, Orientalisches. Die Formen sind hart und plump. Der Ausdruck ist düster und unfreundlich, etwas unheimlich, fast tückisch. Alles das erklärt sich aus den Berichten über das Leben Philipps (2). Er ist Araber, wurde in einem Dorf angeblich als der Sohn eines Räuberhauptmanns, jedenfalls in den untersten Ständen geboren (3). Er war jedoch hochmütig und ehrgeizig und arbeitete

(1) Die Photographien des Gipsabgusses in St. Germain verdanke ich Mr. Salomon Reinach, die Abdrücke von den Münzen Tafel XIV *c-e* Signorina Cesano, Ispettrice des Münzkabinetts im Thermenmuseum, und den Abdruck der Münzen Tafel XIV *f*, Abb. 1 und 2 Mr. Babelon, Konservator der Antiken der Bibliothèque nationale in Paris.

(3) Dessau, Prosopographia Imperii Romani II S. 204 f. No. 307.

(2) Aurelius Victor, Epitome 28 Philippus humillimo ortus loco fuit, patre nobilissimo latronum ductore. — Zosimus I 18 *ὁρμώμενος γὰρ ἐξ Ἀραβίας ἔθνους χειρίστου.* —

sich zum Praefekt der Praetorianer empor (1). Als solcher hetzte er durch falsche Manöver und Reden die Soldaten gegen den letzten Gordian auf, bestach die Anführer und ermordete schliesslich grausam den Kaiser, der im Gegensatz zu ihm als ein liebenswürdiger, vornehmer Jüngling geschildert wird (2). Philippus Arabs muss als Kaiser 40-50 Jahre alt gewesen sein (3).

Der Anlass zur Verwendung der Reliefs war sicher das tausendjährige Jubilaeum Roms, das Philipp im Jahre 248 n. Chr. (= 1001 ab urbe condita, Klein, Fasti consulares S. 105) zusammen mit seinem Sohn, dem jüngeren Philipp, feierte. Von den glänzenden Festlichkeiten, die damals stattfanden, zeugen die Schriftsteller und die Münzen der beiden Philippi mit der Inschrift saeculares oder saeclum novum (4). Von den Tieren, die Gordian für seinen Triumph über die Perser reserviert hatte, die aber von Philippus Arabs für die Saecularspiele verwendet wurden, kommen auf den Münzen übereinstimmend mit der Liste bei Ju-

(1) Julius Capitolinus, Vit. Gordian. in Scriptores Historiae Augustae ed. Peter II S. 52 ff. 29, 1 praefectus praetorii factus est Philippus Arabs, humili genere natus sed superbus, qui se in novitate atque inormitate fortunae non tenuit, ita ut statim Gordiano ... insidias per milites faceret.

(2) Aurelius Victor, de Caesaribus 27, 8; Epitome 27 apud Ctesiphontem a Philippo praefecto praetorio accensis in seditionem militibus occiditur.

Julius Capitolinus, Vit. Gord. 29, 2 verum artibus Philippi primum naves frumentariae sunt aversae, deinde in ea loca deducti sunt milites, in quibus annonari non posset. hinc Gordiano infestos milites statim reddidit, non intellegentes artibus Philippi iuvenem esse deceptum. sed Philippus etiam hoc addidit, ut rumorem per milites spargeret adulescentem esse Gordianum, imperium non posse regere, melius esse illum imperare, qui militem gubernare, qui rem publicam sciret. corrupit praeterea etiam principes ... 30 cum et Philippus se contra Gordianum superbissime ageret et ille ... nec ferre posset improbitatem hominis ignobilis ... clamantem e conspectu duci iussit ac dispoliari et occidi ... ita Philippus impie non iure optinuit imperium ... 31 Philippus autem, ne a crudelitate nancisci videretur imperium, Romam litteras misit, quibus scripsit Gordianum morbo perisse ... Fuit iuvenis laetus, pulcher, amabilis, gratus omnibus, in vita iocundus, in litteris nobilis, prorsus ut nihil praeter aetatem deesset imperio. — Vgl. Zosimus I 18.

(3) Bernoulli, Römische Ikonographie II 3 S. 140.

(4) Basiner, Ludi saeculares S. CVIII ff. Nr. 21. (literarische Nachrichten), S. LXXXII ff. Taf. X-XII. (Münzen). Bei der Benutzung des russischen Textes war mir Professor Deubner freundlichst behilflich.

lius Capitolinus (1) Elephant, Elen (alvis), Hippopotamos und Löwe (Taf. XIV *e*) (2) vor, ausserdem Hirsch, Hindin, Antilope und

Abb. 1. — Münze des Philippus junior.
(Revers von T. XIV, f., vergrössert).

(1) Vit. Gordian, 33 Fuerunt sub Gordiano Romae elefanti triginta et duo ..., alces decem, tigres decem, leones mansueti sexaginta, leopardi mansueti triginta, belbi, id est yaenae, decem,... hippopotami sex, rinoceros unus, arcoleontes decem, camelopardali decem, onagri viginti, equi feri quadraginta et cetera huius modi animalia innumera et diversa ... has autem omnes feras mansuetas et praeterea efferatos parabat ad triumphum Persicum ... omnia haec Philippus exhibuit saecularibus ludis et muneribus atque circensibus, cum millesimum annum in consulatu suo et filii sui celebravit.

(2) Elephant, Cohen, Médailles impériales V S. 97 Nr. 17-19. S. 161 Nr. 4. — Elen, Cohen a. a. O. S. 113 Nr. 186 u. 189. S. 169 Nr. 72-74. Basiner, Ludi saeculares S. XC ff. Nr. 49, 52, 59-61 Taf. XII 3. — Hippopotamos, Cohen S. 112 Nr. 181. S. 149 Nr. 62-65. S. 169 Nr. 75. Basiner a. a. O. S. XCII Nr. 62-66 Taf. XII 4. — Löwe, Cohen S. 110 Nr. 157. S. 112 Nr. 172-75. S. 165 Nr. 42-43. Basiner S. LXXXIX f. Nr. 43-47 Taf. XI 8 u. 9. — Hirsch, Cohen S. 113 Nr. 182-85. Basiner S. XCI Nr. 54-58 Taf. XII 1-2. — Hindin, Cohen S. 113 Nr. 187. Basiner S. XC Nr. 51. — Antilope, Cohen S. 113 Nr. 188 u. 190. Basiner S. XC Nr. 48 u. 50 Taf. XI 10. — Gazelle, Cohen S. 112 Nr. 180. S. 150 Nr. 66. Basiner S. XCI ff. Nr. 53 u. 67.

Gazelle (1). Zahlreiche Opfer, die man selbstverständlich erwarten muss, werden durch die vielen Saecularmünzen mit Rundaltären bewiesen (Taf. XIV *d*). Sie sind von Cohen als Cippen, von Basiner als Säulen erklärt worden. Auf einigen Münzen opfern jedoch die beiden Kaiser vor einem Tempel oder vor dem Tor eines heiligen Bezirks, an dessen Rückwand acht Aediculen mit Statuen stehen, an einem genau gleichen runden Altar mit vortretender Basis und oberem Profil (Abb. 1 und 2) (2). Der Altar ist also eine

Abb. 2. — Münze des Philippus Arabs, der Otacilia und des Philippus junior.

abgekürzte Darstellung der Opfer gelegentlich der Saekularfeier. Es leuchtet ohne Weiteres ein, wie gut Philippus Arabs die Reliefs mit der Jagd auf wilde Tiere und mit den Opferszenen auf sich beziehen konnte. — Das Denkmal, an dem die Medaillons angebracht waren, war wohl im Circus Maximus errichtet, wo die Tierhetzen und Rennen abgehalten wurden (3). Die damals geprägte

(1) Münzen mit Altären Cohen V S. 103 f. Nr. 95-97. S. 114 Nr. 191-97. S. 150 Nr. 67-70. S. 169 Nr. 76-80. Basiner S. LXXXV ff. N. 16-38 Taf. X 9-12 und Taf. XI 1-5.

(2) Opferszenen Cohen S. 107 f. Nr. 128. S. 136 f. Nr. 7. S. 139 Nr. 14. S. 170 Nr. 82. Grueber-Poole, Catalogue of Roman coins in the British Museum S. 53 Nr. 1 Pl. XLIII 3 u. S. 54 Nr. 4 Pl. XLIV 3. Froehner, Méd. rom. S. 194 u. 196. — Für runde römische Altäre vgl. Daremberg-Saglio I 1 S. 252 Fig. 126. Reisch bei Pauly-Wissowa I 1 Sp. 1675 f. Altmann, Die römischen Grabaltäre S. 5 f. Fig. 2.

(3) Eusebius Chronica ed. Schoene II S. 180 versio Armenia, In principio regni Philippi cum filio millesimus annus Romae completus est et bestiae in Circo magno interfectae, ludique theatrales in campo Martio per

Münze mit der ausführlichen Wiedergabe des Zirkus zeigt, dass in ihm während der Saekularspiele eine Reihe von Bauwerken standen, die weder auf älteren noch auf jüngeren Abbildungen des Zirkus erscheinen, also wohl nur für die Feier errichtet und wieder zerstört wurden (1). Ein anderer geeigneter Platz für Verwendung der Rundbilder wäre das Marsfeld, wo die ebenfalls auf Münzen dargestellten theatralischen Spiele stattfanden (2).

Wie kommt es nun, dass Konstantin gerade den Kopf des Philippus Arabs verschont hat, während er sonst auf allen anderen am Bogen wieder verwendeten Reliefs sein eigenes Porträt interpolieren liess? Der eine Grund war sicher der, dass er als Christ nicht mehr bei beidnischen Opfern erscheinen wollte. Eine weitere Erklärung gibt vielleicht das Gerücht, dass auch Philippus Christ gewesen sei. Es entstand schon zu seinen Lebzeiten, wohl infolge der grossen Begünstigung der Sekte und ihrer Bischöfe durch den Kaiser, und wurde bestärkt durch den Kontrast zu der harten Verfolgung unter dem folgenden Kaiser Decius. Man glaubte später sogar, dass Philipp die Saekularspiele zu Ehren von Christus und der Kirche gefeiert hätte (3).

noctem tribus diebus celebrati sunt, peragebant autem tres dies per noctem. — Vgl. Hieronymus ib. S. 181 u. Cassiodorus Chronica ed. Mommsen, Abhandl. d. Sächs. Ges. d. Wiss. VIII Vol. III 1861 S. 643 Nr. 249.

(1) Cohen V S. 138 f. Nr. 12 u. 13. Froehner Méd. rom. S. 197 f. Friedländer, Abh. d. Berl. Akad. d. Wiss. 1873 S. 67 ff. Taf. Nr. 1. Basiner a. a. O. S. XCIII Nr. 68 u. 69 Taf. XII 5. Jordan-Hülsen, Topographie der Stadt Rom S. 131.

(2) Cohen S. 107 Nr. 127. S. 137 Nr. 9 u. 10. Vgl. S. Anm. 30.

(3) Eusebius, Kirchengeschichte ed. Eduard Schwartz in Griech. christliche Schriftsteller herausg. v. d. Kirchenväter-Commission d. Preuss. Akad. d. Wiss. II 2 S. 588 ff. VI 34. *τοῦτον* (Philippus) *κατέχει λόγος Χριστιανὸν ὄντα ἐν ἡμέρᾳ τῆς ὑστάτης τοῦ πάσχα παννυχίδος τῶν ἐπὶ τῆς ἐκκλησίας εὐχῶν τῷ πλήθει μετασχεῖν ἐθελῆσαι, οὐ πρότερον δὲ ὑπὸ τοῦ τηνικάδε προεστῶτος ἐπιτραπῆναι εἰσβαλεῖν, ἢ ἐξομολογήσασθαι καὶ τοῖς ἐν παραπτώμασιν ἐξεταζομένοις μετανοίας δὲ χώραν ἴσχουσιν ἑαυτὸν καταλέξαι... καὶ πειθαρχῆσαίγε προθύμως λέγεται, τὸ γνήσιον καὶ εὐλαβὲς τῆς περὶ τὸν θεῖον φόβον διαθέσεως ἔργοις ἐπιδεδειγμένον....* 36, 3 *φέρεται δὲ αὐτοῦ* (des Bischofs und Kirchenschriftstellers Origines) *καὶ πρὸς αὐτὸν βασιλέα Φίλιππον ἐπιστολὴ καὶ ἄλλη πρὸς τὴν αὐτοῦ γαμετὴν Σευήραν....* 39, 1 *Δέκυος ὃς δὴ τοῦ πρὸς Φίλιππον ἔχθους ἕνεκα διωγμὸν κατὰ τῶν ἐκκλησιῶν ἐγείρει....* 41, 9 *ἡ τῆς βασιλείας ἐκείνης τῆς εὐμενεστέρας ἡμῖν μεταβολὴ διήγγελται....* VII, 10, 3 *οἱ λεχθέντες ἀναφανδὸν Χριστιανοὶ γεγονέναι.*

Orosius, adversus paganos Historia VII 20 Hic primus imperatorum omnium Christianus fuit, ac post tertium imperium eius annum millesimus a conditione Romae annus impletus est. Ita magnificis ludis augustissimis omnium praeteritorum hic natalis annus a Christiano imperatore celebratus est. Nec dubium est, quin Philippus huius tantae devotionis gratiam et honorem ad Christum et Ecclesiam reportavit, quando vel ascensum fuisse in Capitolium immolatasque ex more hostias nullus auctor ostendit.

Jordanes, Getica (ed. Mommsen, Monumenta Germaniae V S. 80 f.) XVI 89 Philippo namque ante dicto regnante Romanis, qui solus ante Constantinum Christianus cum Philippo idem filio fuit....

Margarete Bieber.

DIE BRONZEFUNDE BEI PONTE SISTO [1]

Die zur Zeit in Saal IV des Thermenmuseums in Rom vereinigten Reste von Bronzestatuen, die von 1878 an bei Regulierungen des Tiberbetts bei Ponte Sisto, dem ehemaligen Pons Valentinianus, gefunden sind, haben im Sommer 1910 eine wesentliche Bereicherung durch ebendort gefundene Bronzefragmente eines Kaiserkopfes erfahren [2].

Während die im Zusammenhang mit den Bronzefragmenten gefundenen Inschriften [3] und Architekturstücke [4] schon eine genauere Behandlung an verschiedenen Stellen erfahren haben, blieben die Bronzen bis auf einige summarische Notizen unberücksichtigt. Das soll, veranlasst [5] durch die oben erwähnte Erweiterung, im Folgenden nachzuholen versucht werden.

Zunächst hat es sich darum gehandelt, den einzelnen, nur durch ihre herrliche Arbeit die Aufmerksamkeit auf sich lenkenden, sonst aber toten Fragmenten [6] zu neuem Leben zu verhelfen.

[1] Die hauptsächliche Literatur findet sich bei Hülsen C.I.L. VI p. 3096.

[2] Die Fragmente wurden seinerzeit von Martinetti erworben, aus dessen Nachlass sie Evan Gorga in Rom kaufte. Dieser schenkte sie im Sommer 1910 dem Thermenmuseum. An der angeblichen Provenienz von Ponte Sisto ist um so weniger ein Zweifel möglich, als die folgende Untersuchung die Zugehörigkeit zu den bisherigen Fragmenten bestätigen wird.

[3] Vgl. Hülsen a. a. O.

[4] Vgl. Lanciani, Bull. Com. 1878, p. 243 Taf. XX, XXI. Hülsen a. a. O.

[5] Ursprünglich war nur die von Gorga gewünschte Publikation der Kopffragmente geplant, die aber dank dem überaus liebenswürdigen Entgegenkommen Prof. Paribenis auf alle bekannten Funde erweitert werden konnte.

[6] Zunächst kommen nur die zu der Kaiserfigur gehörenden Fragmente in Betracht.

Das ist in der Rekonstruktionszeichnung (1) auf Taf. XII und XIII versucht worden (2).

Dazu wurden die Fragmente *a-d* des Thermenmuseums benutzt; e (s. Fig. 3), ein zweiter rechter Arm und *f* (s. Fig. 4), das schon von *c* gegebene Partieen enthält, scheiden naturgemäss aus (3).

Bei der Rekonstruktion konnte man mit einem festen Ausgangspunkt rechnen. Die beiden Bronzefüsse (s. Fig. 1 *b*) wurden, abgesehen von der grossen Vertikalfalte, die später richtig angesetzt

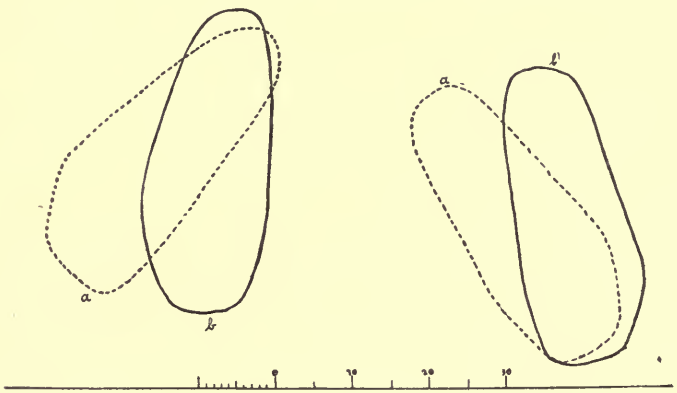


Fig. 1.

wurde, noch in situ (4) in einem Marmorblock eingebleit gefunden. Dieser Block ist leider verschwunden, und weder das Inventar des Thermenmuseums noch sonstige Nachforschungen gestatten eine Vermutung über den Verbleib desselben. Ein Vergleich aber der Lanciani'schen Zeichnung (s. Fig. 1 *a*) (5) mit der heutigen

(1) Die Zeichnung wurde in München nach Angaben des Verfassers ausgeführt.

(2) Die hierbei benutzten photographischen Aufnahmen hat der bewährte Cesare Faraglia gemacht.

(3) Dass gerade *e* und nicht *b* ausgeschieden wurde, ist natürlich durchaus willkürlich und geschah nur in Rücksicht darauf, dass bei *e* weniger Gewand erhalten ist als bei *b*.

(4) Lanciani, Bull. com. 1878 p. 248 Taf. 20, 21 No. 6. (Wiederholt Ancient Rome p. 256). — Fiorelli, Not. d. Scavi 1878 p. 344.

(5) Vgl. Anm. 10.

Aufstellung (s. Fig. 1 *b*) ergibt, dass man, nachdem man wohl aus Platzrücksichten auf das ursprüngliche Postament verzichtet hatte, die Stellung der Füsse nicht genau copiert hat.

Der Fundbericht spricht von 29-30 Fragmenten (1), heute haben wir, abgesehen von den Füssen (Taf. XII *d*) und Armen (Taf. XII *b* und Fig. 3) drei Stücke: Taf. XII a Brustst ück, Taf. XII *c* grosses Togastück und das aus dem oben angeführten Grunde zunächst ausscheidende Kniestück *f* (s. u. Fig. 4). Diese sind aber aus vielen kleinen Fragmenten zusammengesetzt, meist durch Ansatzfläche gerechtfertigt, zuweilen aber auch völlig willkürlich wie der Nodus der Toga, der nicht die kleinste Ansatzfläche zeigt und so ohne Bedenken in der Rekonstruktion an seine richtige Stelle etwas weiter nach links (vom Beschauer) gesetzt werden konnte. Sonst ist, abgesehen von Teilen des Rückens, die nur durch die zufällige Fragmentierung der Vorderseite auf der Photographie sichtbar waren, nichts verändert, und im Wesentlichen ergab sich Alles von selbst, einfach durch Fortführung der erhaltenen Linien. Die Verhüllung des Kopfes durch die Toga wird bei der Besprechung des Kopfes begründet werden. Die Haltung des linken Armes ist natürlich eine willkürlich angenommene, soweit nicht die Fortsetzungen der Falten des Fragments *c* von selbst einen gewissen Anhaltspunkt gewährten.

Es gilt nun, die Proportionen der rekonstruierten Figur und damit die Zugehörigkeit der Kopffragmente zu rechtfertigen. Auch hier musste man natürlich von dem einzigen festen Punkte, den Füssen, ausgehen. Man pflegt die Höhe einer antiken Statue mit etwa 6 ½ Fusslängen anzunehmen. Die Fusslänge beträgt 39 cm, die demnach zu einer Körpergrösse von 253,75 cm führen würde. Dem entspricht auch mit der im Verhältnis zur ganzen Figur minimalen Differenz von 2 cm die Höhe der auf Taf. XII rekonstruierten Figur mit 255,75 cm. Der aus den Fragmenten in der Zeichnung rekonstruierte Kopf auf Taf. XIII misst 31 cm. Kopf und Körper stehen also in dem durchaus möglichen Verhältnis von 1: 8 1/4. Von dem auf Taf. XIII in den verschiedenen Ansichten rekonstruierten Kopf ist erhalten:

(1) Lanciani a. o. a. O. spricht von 30, Fiorelli von 29 Fragmenten.

α. die fragmentarische linke Gesichtshälfte mit Stirnhaar und kleinem Stück der unteren Perlenreihe.

β. kleineres Stück der rechten Gesichtshälfte.

γ. Stück der unteren Perlenreihe, dessen Platz durch die deutlich erkennbaren Stirnhaare gesichert ist.

ε. Hinterkopfstück mit Teilen der oberen Perlenreihe und der Edelsteine des Diadems.

ζ. linkes Ohr.

η. Fragment der oberen Perlenreihe und der Edelsteine, α fortsetzend.

ϑ. obere Schädelpartie (1).

Bei der mit roher Gewalt vollzogenen Zerstörung der Statue sind einzelne Teile direkt breitgeschlagen worden, sodass bei β nur ein Teil der photographischen Aufnahme verwandt werden konnte, und ε, das auf Taf. XIII noch besonders abgebildet ist, konnte bei der Rekonstruktion nur einen Anhalt geben. Eine Besonderheit muss bei ε hervorgehoben werden: Perlen und Edelsteine hören nach rechts vom Beschauer aus auf, was nicht auf Zerstörung zurückgeführt werden kann, denn eine genaue Untersuchung zeigt, dass weder Perlen noch Edelsteine je an dieser Stelle waren; es kann also nur etwas diese Lücke Verdeckendes darüber gelegen haben, was natürlich nur die zur Verhüllung emporgezogene Toga sein kann. Dieses Prinzip, nicht sichtbare Teile unausgearbeitet zu lassen, widerspricht der sonst, abgesehen vom Kopf, durchweg zu beobachtenden Manier, man möchte sagen, des Anziehens der Figur: Der erhaltene rechte Arm ist unter dem darüberhängenden Gewand weiter fortgeführt, der unter der Toga völlig verborgene und niemals sichtbare Stiefel ist peinlich genau auf seine Verschnürung hin ausgearbeitet.

Die mit Hülfe der oben genannten Fragmente auf Taf. XIII versuchte Rekonstruktionszeichnung des Kopfes hat insofern einiges Anrecht auf Wahrscheinlichkeit, als wesentliche Punkte wie die Bildung der Haare, das Diadem, die Ohren, die Augen festgelegt waren. Für die Bildung der fehlenden Teile: der Nase, des Mundes,

(1) Ist, wie eine auf der Innenseite deutlich erkennbare Naht zeigt, aus 2 Stücken zusammengefügt.

des Kinns half ein Kopf aus Ny Carlsberg (1), dessen Aehnlichkeit in den vorhandenen Teilen mit dem vorliegenden so stark erschien (s. Fig. 2), dass man es wagen konnte, die fehlenden Partieen direkt von dem Ny Carlsberg-Kopf abcopieren zu lassen.

Betrachtet man nun diese in ihrem rekonstruierten Aufbau gerechtfertigte Figur, so wird man sich trotz der grossen Lücken dem imponierenden Eindruck des Ganzen nicht entziehen können. Bedenkt man nun, dass diese Bronzestatue von 1 ½ mal Lebensgrösse ursprünglich vollständig vergoldet war, so muss dieser Eindruck noch ein wesentlich stärkerer gewesen sein. Die Spuren der Vergoldung sind auch noch heute an verschiedenen Stellen zu bemerken. Besonders stark auf der Innenseite der Hand, an dem grossen Togastück, dem Bruststück und der linken Gesichtshälfte. Die Patina ist bei den einzelnen Fragmenten nicht absolut gleichartig. Die des Arms z. B. zeigt eine nach blau hingehende Färbung, die Füsse am ausgesprochensten eine rote Farbe. Etwas mag ja, besonders im letzteren Falle, moderne Reinigung dazu getan haben. Die übrigen Teile zeigen durchgehend die charakteristische Flusspatina, aber auch nicht immer gleichmässig, denn die Patina kann natürlich je nach den zufälligen Umständen, ob der betreffende Teil vom Schlamm bedeckt oder frei den Einflüssen des Wassers ausgesetzt war, stark in der Farbe differenziert sein. Die bekannte « Tiberpatina » im ausgeprägtesten Sinn zeigt eigentlich nur das ausgeschiedene Kniestück f (s. Fig. 4). Die Dicke und Qualität der Bronze, wie sie an den Brüchen gut beobachtet werden kann, ist im Wesentlichen gleichartig.

Bei der stilistischen Beurteilung der Statue wird sich das Hauptaugenmerk natürlich auf den Körper richten, den Kopf mit dem Perlen- und Edelsteindiadem wird man nur in die nachkonstantinische Zeit setzen können (2). Trat schon vorher (s. o.)

(1) Auf dieses Stück wurde der Verfasser von Haseloff aufmerksam gemacht, die Photographie sowie die Erlaubnis, dieselbe hier zu verwerten, wird der Liebenswürdigkeit Carl Jacobsens verdankt. Leider konnte dem Wunsche, den etwas nach vorn geneigten Kopf etwas mehr hintenüber gebeugt aufzunehmen, nicht Rechnung getragen werden, sonst würde die Aehnlichkeit augenfälliger sein.

(2) Bernoulli, Röm. Ikon. II 3 S. 214, 242, 246, 252. — Vassits, Röm. Mitteilungen 1901, S. 50 ff.

bei der technischen Betrachtung eine merkliche Differenz zwischen der Manier der Kopf- und Körperbehandlung zutage, so wird sich auch jetzt unsere Vorstellung von den Togaten des stilistischen Kreises des Kopfes, dessen beste Vertreter die Magistrate

Fig. 2. — Kopf in der Glyptothek Ny-Carlsberg.

im Conservatorenpalast (1) sind, nicht mit der Erscheinung der vorliegenden Togafigur vereinigen lassen. Auf die Frage, welcher Zeit denn dieser Togatenkörper angehört, genügt vielleicht zu antworten, dass bei der Rekonstruktionszeichnung sowohl für die Togalegung im Ganzen als auch für die einzelnen Faltenlagen nur

(1) Arndt-Bruckmann Taf. 311/16.

Togaten aus dem I. Jahrhundert n. Chr. in Betracht kamen (1), jede Faltenbildung späterer Togen führte ohne weiteres zu unmöglichen Kombinationen.

Wenn nun der Kopf, wie sich gleich zeigen wird, dieses Togaten den Anspruch auf den Namen Valens oder Valentinian erheben kann, so rechtfertigt sich damit Lanciani's Annahme (2), dass hier eine frühe Kaiserstatue unter Veränderung des Kopfes, von dessen Existenz Lanciani nichts wusste, benutzt worden sei (3).

Dass der heutige Ponte Sisto, bei dem die Elemente der vorliegenden Kaiserfigur gefunden sind, dem alten Pons Valentinianus entspricht, der laut der diesbezüglichen Inschrift i. J. 366/67 von Valentinian und seinem Bruder Valens erbaut wurde, haben die Inschriftenfunde an dieser Stelle deutlich genug bewiesen, es genügt daher, auf die darüber gemachten Feststellungen hinzuweisen (4). Nach den Lanciani'schen Ausführungen (5) und Zeichnungen (6) kann auch über den Platz, wo die von uns auf den in situ gefundenen Füssen aufgebaute Kaiserfigur gestanden hat, kein Zweifel sein: sie stand oben auf dem den Zugang zur Brücke bildenden Triumphbogen, nur hat Lanciani nicht bewiesen, warum er den Block mit den Füssen auf die linke (v. Beschauer) und nicht auf die rechte Seite gesetzt hat.

Billigt man nun — beweisen im letzten Sinne lässt sich das

(1) Aus der grossen Zahl von Vorlagen sei hier nur genannt: Augustus, Villa Borghese, [Helbig² 947; Augustus Uffizien Arndt-Bruckmann Taf. 697 (bei beiden Stücken ist die Zugehörigkeit des Kopfes zwar nicht absolut bewiesen, aber sehr wahrscheinlich). Als Bronze kam speziell in Betracht: L. Mammius Maximus, Neapel, Bronzi diErcolano II Taf. LXXXV. — Marmorstatue in Ny Carlsberg 536: Fundilius.

(2) Vgl. oben Anm.10.

(3) Die beste Parallele für ein derartiges Verfahren bietet der Septimius Severus, Broncestatue der Collection Somzée (Furtwängler S. 46 ff. Taf. XXX); F. sagt: « Es war bekanntlich schon lange vor Septimius Severus etwas garnicht Ungewöhnliches, dass man ältere Porträtstatuen durch Aufsetzen eines neuen Kopfes zu einem neuen Porträt machte ».

(4) Lanciani a. a. O. - Gori, Archivio storico 1878 vol. III p. 50, p. 230 ff. — Mommsen, Eph. epigr. IV No. 800 — Hülsen a. a. O.

(5) Lanciani a. a. O.

(6) Lanciani a. a. O. Taf. XX, XXI, die teilweise später (vgl. Fig. 12) wiederholt wird.

natürlich niemals — die Zusammenfügung des aus den Fragmenten rekonstruierten Kopfes mit dem auf den beiden Füssen aufgebauten Körper, so kann wohl in Hinsicht auf die Fundumstände kaum bezweifelt werden, dass diese Figur, die Lanciani so treffend charakterisiert hat: aere insignis, auro superfuso, habitu civili (1), den Kaiser Valentinian I. oder seinen Bruder Valens dargestellt hat. Damit ist der erste einigermassen feste Punkt für die nachconstantinische Porträtkunst gefunden, denn die ziemlich willkürlich gemachten Benennungen auf denselben Kaiser (2) wie der Kopf in den Uffizien (3) und der im Kapitolinischen Museum (4) sind natürlich hinfällig. Wenn man nun auf Grund der falschen Benennung des Uffizienkopfes als Valentinian dem Kopf aus Ny Carlsberg den gleichen Namen gegeben hat (5), obwohl die Köpfe nicht die geringste ikonographische Aehnlichkeit beanspruchen können, so kann doch nach den obigen Ausführungen (vgl. S. 242 und Fig. 2), die tatsächliche Uebereinstimmungen mit dem vorliegenden Kopf ergaben, diese Benennung zu Recht bestehen bleiben. Noch einige Details: die Angabe der Stirnfalten in einer gemässigten, aber keineswegs flachen Form, die weite Fortführung des Augenbrauenrandes, aber nicht in der übertriebenen hässlichen Manier, wie beispielsweise bei dem Uffizienkopf, die prachtvolle Modellierung der Backenpartieen stehen bei beiden Köpfen in einem erfrischenden Gegensatz zu jenen feisten, an Oede kaum übertroffenen, wohl genugsam bekannten Porträtköpfen dieser Zeit (6). Aber das eigentümliche, kunstgeschichtlich Wichtige ist: diese beiden Gruppen in der spätrömischen Porträtkunst entstehen nicht etwa nach einander, sondern finden sich im IV. und den folgen-

(1) C. I. L. VI 1549, 1683, 1696.

(2) Der Einfachheit halber wird im Folgenden stets Valentinian für die dargestellte Persönlichkeit in Anspruch genommen, obwohl natürlich sein Bruder Valens dieselben Rechte darauf hat.

(3) Arndt-Bruckmann Taf. 84/85.

(4) Arndt-Bruckmann Taf. 319/20. — Vgl. Bernoulli II 3 S. 239,40; 252 Anm. 4, Helbig 2. Aufl. I S. 316.

(5) Jacobsen, Katalog 1907 No. 771.

(6) Es sei hier, um das Naheliegendste in der grossen Zahl von Beispielen zu nennen, auf den oben erwähnten Kopf in den Uffizien (vgl. Anm. 3) und den Kopf im Kapitolinischen Museum (vgl. Anm. 4) hingewiesen.

den, noch ganz im Bann der Antike stehenden Jahrhunderten neben einander (1).

Ausser den Stücken, aus denen sich die besprochene Kaiserstatue zusammensetzt, gehören noch andere Fragmente zu dem

Fig. 3. — Bronzen vom Ponte Sisto.

Fund von Ponte Sisto. Da sind nun zunächst die von uns bei der Rekonstruktion der Kaiserstatue ausgeschiedenen (2) Stücke *e* und *f* des Thermenmuseums.

(1) Es ist hier nicht am Platz, auf das ganze hierfür in Betracht kommende Material einzugehen. Mag es genügen, auf so starke Gegensätze wie die zahlreichen langweiligen Consulardiptychen (vgl. W. Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln, München 1879) und die teils so lebendigen Mosaikportraits wie z. B. das Justinians aus S. Vitale hinzuweisen. Dass zu der letzteren Gruppe auch der grossartige Heraklius von Barletta gehört, bedarf keiner näheren Begründung. Für diese Beobachtungen hat Haseloff dem Verfasser liebenswürdiger Weise Einsicht in sein reiches Material gewährt.

(2) Vgl. oben S. 239. 240 und Anm. 3.

e, ein rechter Arm (s. Fig. 3) (1), in Arbeit und Grösse dem der Kaiserfigur entsprechend, nur dass von dem ihn bedekkenden Gewand viel weniger erhalten ist. Es liegt auf der Hand, ihn für die zweite auf dem Triumphbogen stehende Kaiserfigur in Anspruch zu nehmen, von der uns sonst nichts erhalten ist, denn

f, ein linkes Kniestück (s. Fig. 4), vom Rollhügelknochen bis zum Knie, ist nicht im Gewandsystem eines Togaten un-

Fig. 4. — Bronzen vom Ponte Sisto.

terzubringen, da man sonst ein dem üblichen Arrangement entgegengesetztes Prinzip annehmen müsste: der über die Schulter gelegte Teil der Toga ginge von links unten nach rechts oben, statt von rechts unten nach links oben. Es soll daher vermutungsweise ausgesprochen werden, dass das Stück zu einer halbnackten Figur gehört hat, wodurch natürlich die Kombination mit dem rechten Arme ausgeschlossen wäre, und ebenso die Zugehörigkeit zu der korrespondierenden Kaiserfigur auf dem Triumphbogen.

(1) Der obere Teil der Abb. zeigt den anderen rechten Arm (Taf. XII *b*) in Rückenansicht.

Nur der Vollständigkeit halber sei auf die bei Fig. 3 und 4 mitabgebildetem Faltenfragmente hingewiesen, die die gleiche Provenienz habent sollen, es gelang aber nicht, sie bei der Rekonstruktion der Kaiserfigur zu verwerten.

Ein weiteres, ebenfalls ausserhalb der Togastatuen stehendes Stück ist ein fragmentierter Bronzestiefel (Fig. 5) mit prächtiger

Fig. 5. — Vom Ponte Sisto.

b *a*

Dekoration, wie sie, allerdings in viel einfacherer Form, so viele Panzerstatuen haben.

Die Relieferhebung ist eine auffallend grosse: 0,5 — 0,7 cm. Die Patina ist hellgraugrün, Vergoldungsspuren, wenn auch geringe, sind zu bemerken. Die noch recht gut erhaltene Verschnürung ist nach innen umgebogen, so dass man sie nur in der Rekonstruktionszeichnung der Vorderansicht (Fig. 5 *a*) zeigen konnte.

Die Rekonstruktion, wie sie in Fig. 5 *b* versucht wurde, ergab sich ziemlich von selbst, wozu noch eine vorzügliche Vorlage in den daneben abgebildeten (1) (Fig. 6) Prachtstiefeln des Septimius Severus aus der Sammlung Somzée kam. Soweit man nach dem Gipsabguss urteilen kann, ist hier die Relieferhebung bedeutend geringer, die Arbeit im Ganzen macht einen viel fei-

Fig. 6. — Füsse des Septimius Severus der Sammlung Somzée.

neren Eindruck, die Ornamente sind nicht so hart und mechanisch ausgearbeitet, man möchte sagen, herausgeschnitten. Gleiches gilt von den prächtigen Marmorfüssen im Lateran (2) (Fig. 7), wobei allerdings die Verschiedenheit des Materials auch mitberücksichtigt werden muss (3). Es kommt dann noch eine Statue im Louvre (4)

(1) Fig. 5 *a* nach Aufnahme des Verf., Fig. 6 nach der Textabbildung in der franz. Ausg. d. Furtwänglerschen Publication mit gütiger Erlaubnis von Bruckmann wiederholt.

(2) Benndorf-Schöne No. 169, Abbildung nach Aufnahme des Verf.; erwähnt bei Studniczka, Ara Pacis S. 36.

(3) Auf eine dem Lateranstück ähnliche Skulptur wurde der Verfasser durch die Redaktion der Röm. Mitt. aufmerksam gemacht; sie ist bei Espérandieu « les Bas-Reliefs de la Gaule Romaine » Bd. III S. 415 publiziert und befindet sich in Vienne.

(4) Marbres antiques 1067: Ueberlebensgrosse Panzerstatue des Titus mit gebrochenem, aber nach Heckler zugehörigem Kopf.

in Betracht, von der eine Abbildung nicht zu haben ist. Sie gehört ebenso wie der Septimius Severus und das Lateranstück der frühen Kaiserzeit an. Obwohl bei dem vorliegenden Stück die Arbeit nicht so gut ist, muss es doch noch unbedingt dem ersten Jahrhundert angehören, also ungefähr gleichzeitig mit dem Körper der Kaiserfigur (1) sein.

Fig. 7. — Marmorfüsse im Lateran.

Ein weiteres, durch seine sorgfältige Arbeit auffallendes Stück (2), das an derselben Stelle gefunden ist, ist der Flügel einer Viktoria (Fig. 8) (3), an dem ebenfalls Vergoldungsspuren erhalten sind. Die Arbeit ist eine überaus pedantische, was noch stärker an der besser erhaltenen Fiederung der Innenseite zutage tritt. In der Arbeit wird man stark an die Flügel der Nike von Brescia erinnert, die ja nach dem Jahre 72 entstanden sein muss (4),

(1) Erwähnt Not. d. Scavi 1878 S. 314.

(2) Erwähnt Not. d. Scavi 1891 S. 287. — Mariani, Guida del Museo nazionale S. 64.

(3) Abbildung nach Aufnahme des Verf.

(4) Vgl. Dütschke IV S. 153.

nur dass bei dem vorliegenden Stück noch weniger das Flügelhafte in seiner eigentlichen Struktur zum Ausdruck kommt, nur eine möglicht genaue Nachahmung der äusserlichen Form jeder

Fig. 8. — Bronze vom Ponte Sisto.

einzelnen Linie wird angestrebt. Trotzdem gehört aber auch dieses Stück noch dem ersten Jahrhundert an.

Ebenso ein gegossener Bronzehelm aus dem Antiquarium des Thermenmuseums (Fig. 9) der schon von Barnabei (1) veröf-

(1) Not. d. Scavi 1896 S. 287. Helbig² n. 1140. Die Photographie wird P. G. Hübner verdankt.

fentlicht worden ist, wozu noch ein Detail nachzutragen wäre: die fragmentierte Helmspitze ist nicht aufgesetzt, sondern gleichsam wie ein Pflock durch die Helmschale durchgesteckt. Er zeigt in seinen dekorativen Elementen einen ähnlichen Charakter wie der besprochene geschmückte Stiefel, nur dass die Arbeit hier viel feiner ist. Vielleicht hängt das mit dem von dem ersten

Fig. 9. — Bronzehelm vom Ponte Sisto.

Herausgeber angenommenen Zweck « scopo votivo », also jedenfalls nicht dem praktischen Gebrauch dienend, zusammen. Wesentlich feiner erscheint die Arbeit des ähnlich dekorierten Helmes auf der Basis einer fragmentierten Marmorstatue im Metropolitan Museum in New-York, die in die frühe Kaiserzeit gehört; ein Abguss im Gypsmuseum in München (1).

(1) Dazu stimmen auch Masse und Gewicht: Höhe 12, 5 cm. — Grösste Länge 19, 5 cm. — Grösste Breite 17 cm. — Innere Länge 18, 5 cm. — Metallstärke 0, 5-1 cm. — Gewicht 2, 1 kg.

Als letztes und vielleicht erfreulichstes Stück des ganzen Fundes kommt jetzt der prachtvolle Bronzeporträtkopf aus Boston (1) zur Besprechung, Fig. 10 *a* und *b*. Lanciani (excavations S. 24)

Fig. 10 *a*. — Bronzekopf vom Ponte Sisto, in Boston.

gibt für ihn dieselbe Provenienz an. Sieht man von der kunstgeschichtlichen Bedeutung, die Lanciani diesem Kopf zuschreibt, ab, so ist doch ganz allgemein zu sagen, dass die Bedeutung dieses Kopfes vor allem in der vorzüglichen Arbeit begründet liegt.

(1) Lanciani, excavations p. 25. Boston, annual Report 1896, S. 27, N. 3.

Bei der verschwindend kleinen Zahl von uns erhaltenen spätrömischen Bronzeköpfen steht uns ja nur ein sehr beschränktes Vergleichsmaterial zur Verfügung (1). Vergleicht man aber beispiels-

Fig. 10 *b*. — Bronzekopf vom Ponte Sisto, in Boston.

weise den rekonstruierten Kaiserkopf mit dem Bostoner Stück, so unterliegt der erstere, dem wir dort im Vergleich zu anderen zeitge-

(1) Das nach Ansicht des Verfassers dem Bostoner Kopf am nächsten stehende Stück in Vienne, das jetzt in Rom in der Mostra Archeologica als « Testa di Pacaziano » zu sehen ist, konnte leider nicht mehr berücksichtigt werden.

nössischen Porträtleistungen eine so hervorragende Stellung geben mussten, bedeutend. Eine sorgfältige Detailbehandlung zeigen beide Köpfe, der Valentiniankopf aber nur solche, die der allgemeinen menschlichen Natur angehören, hier aber stehen wir einer Persönlichkeit gegenüber, die den Stempel der Individualität in jedem Zuge aufweist. Und doch zeigt schon dieser Kopf, der ja zweifellos älter als der Valentinianskopf ist, die Anfänge zu der jener Zeit charakterischen Manier, die einzelnen Linien gleichsam in ein ornamentales System zu bringen, das allgemein einen stark stilisierten Eindruck des ganzen Gesichts bewirkt. Und doch müssen andererseits wiederum circa anderthalb Jahrhunderte zwischen diesen beiden Köpfen liegen, denn später als in Caracallas Zeit (1) kann der Bostoner Kopf kaum entstanden sein, denn von den Gordianen, von Porträts des Gallien, des Maximin und anderen Köpfen dieser Zeit ist der Bostoner Kopf durchaus verschieden, dass er aber auf der anderen Seite der spät-antoninischen Epoche angehört, braucht wohl nicht näher begründet zu werden. Also rund um 200 wird dieser Kopf entstanden sein (2).

In dem Bronzefund vom Ponte Sisto haben wir also Stücke aus drei verschiedenen Epochen gefunden:

(1) Im Annual Report (s. o. S. 253 A. 1) wird als möglich angenommen, dass die dargestellte Persönlichkeit Antoninus Pius sei. Das ist abgesehen von den starken ikonographischen Differenzen stilistisch unmöglich.

(2) J. Marshall teilte mir freundl. Weise mit, dass das Stück ebenfalls aus Martinettischem Besitz stamme und im äusseren Befund (Patina u. s. w.) den Fragmenten des Thermenmuseums ähnlich sei. Den liebenswürdigen Mitteilungen der Bostoner Museumsdirektion werden folgende Masse verdankt:

Totalhöhe des erhaltenen Kopfes 30, 8 cm.
Vom Wirbel bis zum Kinn 26, 1 cm.
Vom Nasenrücken bis zum Hinterkopf 22, 2 cm.
Vom Stirnhaarrand bis zum Kinn 19, 6 cm.
" " zur Nasenwurzel 11, 5 cm.
" " zum Mund 13, 8 cm.
Abstand der äusseren Augenwinkel 9, 5 cm.
Augenbreite einschl. Tränendrüse 3, 1 cm.
Augenhöhe ohne Lid 1, 4 cm. — Mundbreite 4, 6 cm. Ohrenlänge 7, 8 cm.
Kopfbreite resp. Horizontalabstand der Ohren 15, 4 cm.

A. 1. Togatenkörper und die damit zusammenhängenden Fragmente
2. Kniestück
3. Geschmückter Stiefel
4. Viktorienflügel
5. Helm
} I. Jahrhundert

B. Kopf in Boston, Anfang des III. Jahrhunderts
C. Kopf des Valentinian, IV. Jahrhundert (366-67).

In welchem Zusammenhang nun diese verschiedenen Gruppen stehen, darüber kann nur bescheidenen Vermutungen Raum gegeben werden, denn absolute Feststellungen sind bei der Zufälligkeit des Fundes ausgeschlossen. In Fig. 11 ist der Versuch gemacht, das Kniestück, den geschmückten Stiefel und den Bostoner Kopf ganz nach Art des Septimius Severus Somzée zu einer halbnackten Figur zu vereinigen, was in den Maassen durchaus möglich erscheint. Wir hätten dann genau dieselbe Sachlage wie dort vorauszusetzen: Wiederbenutzung eines Torsos des I. Jahrhunderts mit einem Kopf des III. Jahrhunderts.

Es bliebe dann noch der Viktorienflügel und der Helm. Mariani hat in dem Führer des Thermenmuseums (3. Auflage S. 64) angenommen, dass derselbe zusammen mit einem der Viktorieninschriftenpiedestale gefunden sei, und aus diesem Umstand den sicheren Schluss ziehen zu müssen geglaubt, dass der Flügel zu der Statue für das Postament gehört habe. Nun sind zwar beide Stücke nach dem amtlichen Fundbericht « nel medesimo punto » gefunden, aber nicht zusammen, denn die Viktorieninschrift wurde im August des Jahres 1891, der Viktorienflügel am 9. September gefunden. Aus den Fundumständen lässt sich aber die Zusammengehörigkeit nicht beweisen, und nun muss man sich vorstellen: von diesen Viktorienbasen gab es vier, dazu noch vier Quinquennal- und vier Dezennalbasen, die alle auf der Brücke gestanden haben (1), auf allen hätten wir uns vergoldete Bronzestatuen vorzustellen, da man doch ein einheitliches Bild voraussetzen muss. Das gäbe eine ganz unerhörte Pracht, von der uns aber auffälliger Weise keine einzige Notiz aus dem Altertum erhalten wäre. Daher scheint es doch angebrachter, für die erhaltenen Marmorbasen

(1) Vgl. Hülsen C. I. L. VI p. 3096.

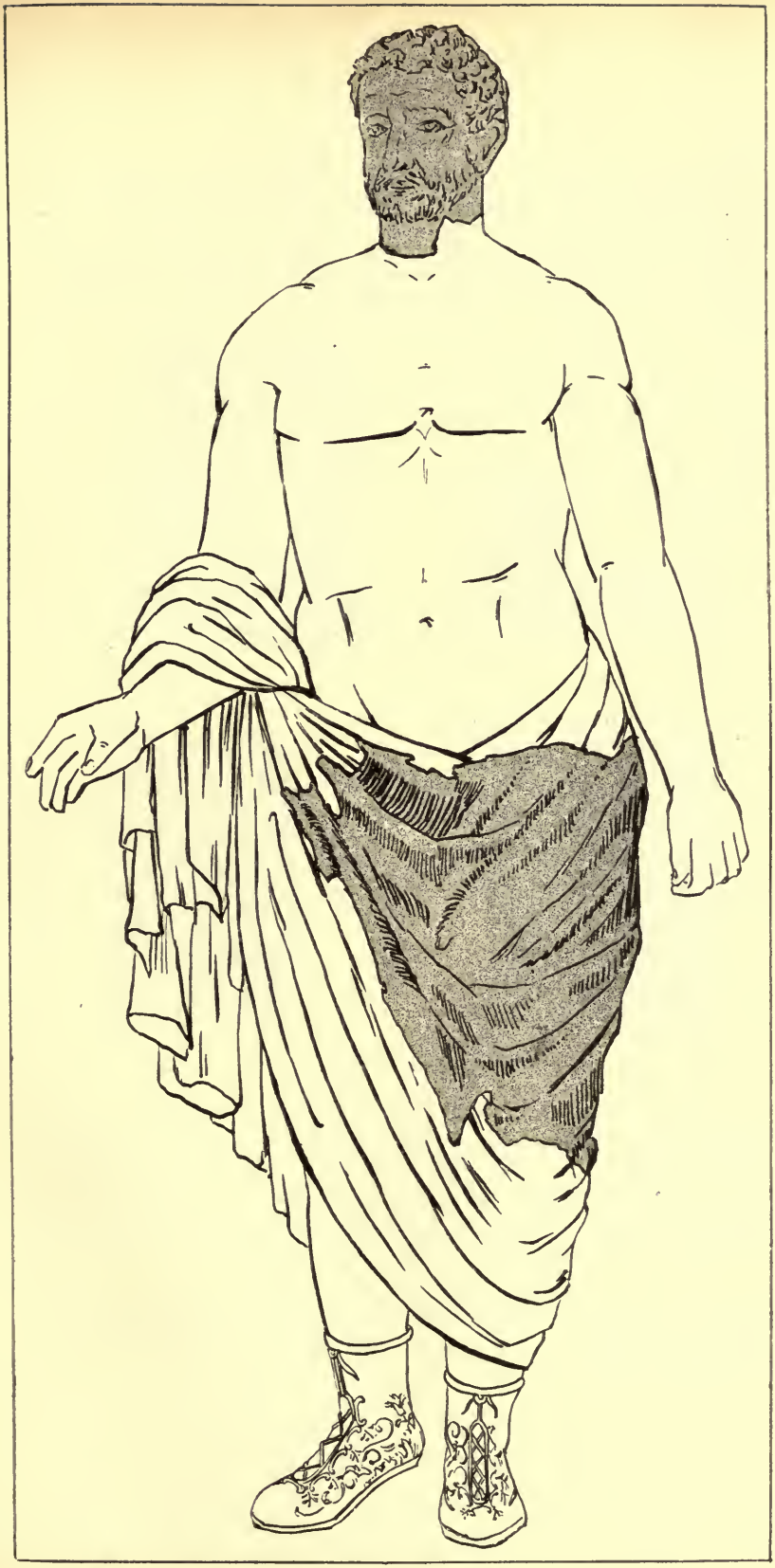


Fig. 11. — Rekonstraktion aus Bruchstücken vom Ponte Sisto.

Marmorstatuen anzunehmen, den Triumphbogen aber schmückten die beiden Kolossalbronzegestalten der beiden kaiserlichen Brüder, in deren Mitte Viktoria stand, vermutungsweise in einer der Nike von Brescia verwandten Stellung, den linken Fuss nach Art beispielsweise der Victoria von der Trajanssäule auf den Helm stützend.

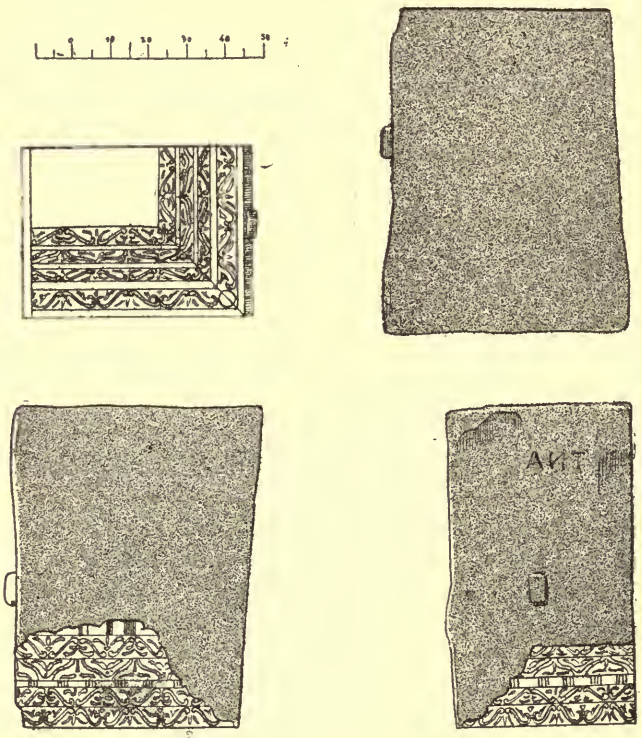


Fig. 12. — Gebälkstücke vom Triumphbogen am Ponte Sisto.

Wo aber haben wir uns dann den Platz der in Figur 11 rekonstruierten halbnackten Figur zu denken? Der Pons Valentinianus war keine Neuschöpfung, sondern nur die Wiederherstellung des Pons Aurelius oder mit dem gewöhnlichen Sprachgebrauch Pons Antonini (1), den man mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit mit

(1) Es läge natürlich nahe gerade im Zusammenhang mit dem Pons Antonini den Bostoner Kopf nach dem Vorschlag des Annual Report (s. o. S. 255 A. 1) mit Antoninus Pius in Zusammenhang zu bringen, was aber unmöglich erscheint.

Caracalla in Verbindung gebracht hat (1). Dazu kommt noch, dass uns ein Stück des Kassettengewölbes des Triumphbogens (Fig. 12) (2) erhalten ist, der Charakter der Kassettierung ist sicherlich nicht valentinianisch; da nun ein Vergleich mit einem Monument aus der mutmasslichen Erbauungszeit des Pons Aurelius, dem Bogen der Argentarii, eine starke Verwandtschaft bezüglich des ornamentalen Schmuckes zeigt, so möchte wohl die Annahme, dass dieses Kassettenstück zu dem Zugangstriumphbogen des Pons Aurelius gehört hat, eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich haben. Diesen Triumphbogen aber schmückte in irgend einer Kombination die in Fig. 11 rekonstruierte Statue, deren mutmasslichen Fragmente wir stilistisch (siehe oben S. 256) in diese Zeit setzen zu müssen glaubten (3).

Wie gesagt, alle diese Bemerkungen im letzten Abschnitte müssen blosse Vermutungen bleiben, bis weitere Funde sie vielleicht bestätigen werden.

G. Dehn.

(1) Jordan, Topographie I S. 417, 418.

(2) Eine Wiederholung war wegen der irrtümlichen Zeichnung auf der Lanciani'schen Tafel (Bull. Com. 1878, T. XX, XXI 4 u. 5) notwendig.

(3) Damit soll natürlich nicht etwa die Vermutung ausgesprochen sein, dass die dargestellte Persönlichkeit mit dem mutmasslichen Erbauer des Pons Aurelius, Caracalla, identisch ist.

DIE PEREGRINENPRAETUR UND DIE CONSTITUTIO ANTONINIANA VOM JAHRE 212

Durch den vor kurzem veröffentlichten Giessener Papyrus, der uns neue Kunde über den Inhalt der constitutio Antoniniana über die Bürgerrechtsverleihung bringt (1), wird die Frage nach dem Schicksal der Peregrinenprätur in der Zeit nach diesem Erlasse neuerdings angeregt. Es möge mir gestattet sein, im Folgenden meine Ansicht über diesen Gegenstand im Anschluss an die Aemterlaufbahn des *L. Annius Italicus Honoratus*, eines dem dritten Jahrhundert n. Chr. angehörenden Mannes aus dem Senatorenstande, auseinanderzusetzen.

Das Material für die Rekonstruktion seines cursus honorum bildet in der Hauptsache eine Ehreninschrift aus Tomi, welche ihm während seiner Statthalterschaft in Moesien vom decurio einer Reiterschwadron, den er für diese Stellung als Kandidaten vorgeschlagen hatte, offenbar zum Dank für die erfolgreiche Kommendation gesetzt wurde. (CIL. III 6154). Einzelne Angaben dieser Inschrift werden bestätigt resp. ergänzt durch drei Weihinschriften, eine, welche ihn allein als Dedikanten nennt, (CIL III S. 7591-6224) und zwei weitere (CIL III 1071, 1072), in welchen neben ihm seine ganze Familie (Frau und Kinder) als Dedikanten auftreten.

Diese Inschriften haben folgenden Wortlaut:

1) CLI III 6154:

L. Annio L. f. Quir(ina) Italico | *Honorato co(n)s(uli), sodal(i)* | *Hadrianali, leg(ato) Aug(usti) pr(o) pr(aetore)* | *prov(inciae) Moes(iae) inf(erioris), cur(atori) oper(um)* | *pub(licorum), cur(atori) Neap(olis) et Atell(ae), preaf(ecto)* |

(1) Griechische Papyri zu Giessen, herausgegeben von Kornemann und Paul Meyer II (1910) n. 43.

aer(arii) milit(aris), leg(ato) leg(ionis) XIII gem(inae) iurid(ico) per Fl(aminiam) et Umbriam | cur(atori) viae Lavic(anae) et Lat(inae) veter(is) | praetori, qui ius dixit inte(r) civ(is) et civis et pereg(rinos), trib(uno) | p(lebis), q(uaestori) prov(inciae) Achaiae, sevir(o) | turmar(um) equ(estrium) IIII vir(o) viar(um) curandarum | Fl(avius) Severianus, dec(urio) alae | I Aternorum Severianae | candidatus eius.

2) CIL III 1071 (aus Apulum):

J(ovi) O(ptimo) M(aximo) Junoni reginae | Minervae | L. Annius Italicus | Honoratus leg(atus) | Aug(usti) leg(ionis) XIII gem(inae) | Antoninianae | praef(ecto) aerarii | militaris, sodalis | Hadrianalis, cum | Gavidia Torquata | sua et Anniis Italico | et Honorata et | Italica filiis.

3) CIL III 1072 (aus Apulum):

Victoriae | Antonini | Aug(usti) | L. Annius Italicus Honoratus | leg(atus) Aug(usti) leg(ionis) XIII G(eminae) | Antoninianae | praefectus aerarii | militaris, sodalis | Hadrianalis, cum | Gavidia Torquata sua | et Annius Italico | et Honorata et | Italica filiis.

4) CIL III S. 7591 (-6224; cf. ephem. epigr. II n. 363).

Dis militaribus | Gen(io), Virtuti, A | quilae sanc(tae), signis | que leg(ionis) I Ital(icae), Seve | rianae, M. Aurel | (ius) Justus, domo Ho(r)rei Margensis m(unicipio?) Moesiae superioris ex(trecennario), p(rimus) p(ilus) | d(onum) d(edit) | dedic(atum) XVI kal. | Oct. Juliano | II et Crispino | cos. (pe)r Annium Italicum | leg(atum) Aug(usti) pr(o) pr(aetore).

L. Annius Italicus hat demnach seine Karriere mit der Stellung eines *quattuorvir viarum curandarum* eröffnet [1] und ist noch vor dem Antritt der Quästur *sevir equitum Romanorum* geworden [2]; er hat hierauf die Provinzialquästur in Achaia, den Volkstribunat und die Prätur bekleidet, sämtliche Stellungen

[1] Ein vorhergehender Militärdienst (als *tribunus militum*) wird in den Inschriften nicht erwähnt.

[2] *Quattuorviri viarum curandarum*, die vor der Quästur den Sevirat erlangt haben, sind relativ selten. (vgl. Brassloff, Vigintivirat und Sevirat in Wiener Studien XXXII (1910) 117 ff.).

nicht auf Grund kaiserlicher Empfehlung, sondern in competitorum grege. Das Intervall zwischen Prätur und Konsulat erscheint ausgefüllt durch verschiedene Stellungen, welche regelmässig durch kaiserliche Ernennung besetzt werden, das Amt eines *curator viae Lavicanae et Latinae* (1), die Stellung eines *iuridicus* in Italien, das Kommando der *legio XIII Gemina Antoniniana* und die Vorstandschaft des *aerarium militare*. Zweifelhaft ist, ob er die *cura operum publicorum*, ein Amt, das bald von gewesenen Prätoren, bald von Konsularen bekleidet wird (2) als Prätorier oder Konsular verwaltet hat; nach dem Konsulat wurde er zum Statthalter von *Moesia inferior* befördert. An sonstigen Ehrungen, die ihm zuteil wurden, erwähnen die Inschriften noch die Zugehörigkeit zum collegium der *sodales Hadrianales* und die Würde eines *curator rei publicae* in Neapel und Atella. Aus den Weihinschriften aus Apulum ergibt sich, dass unser *Annius Italicus* Vater von drei Kindern war (zweier Söhne und einer Tochter, deren Namen den cognomina das Vaters in herkömmlicher Weise entnommen sind), also das ius liberorum gehabt hat, ein Recht, das für den cursus honorum insofern von Bedeutung ist, als damit eine Abkürzung der gesetzlichen Intervalle zwischen den einzelnen Aemtern verbunden ist (3).

Einen sicheren Anhaltspunkt für die Chronologie bieten die Bezeichnungen der Truppenkörper, welchen die Dedikanten der Inschriften angehört haben (*decurio alae I Aternorum Severianae*, *legatus Augusti legionis XIII Geminae Antoninianae*) (4); eine genaue Datierung unter Angabe der eponymen Konsuln findet sich nur in CIL III S. 7591; sie führt auf das Jahr 224 p. C. als den Zeitpunkt, in welchem die Weihung erfolgte.

Die geschilderte Aemterlaufbahn des *Annius Italicus Honoratus*, die grösstenteils in die Zeit vor den severischen Reformen führt, unterscheidet sich in der Hauptsache nicht von der der

(1) Ueber diese curatio s. L. Cantarelli, La serie dei curatori italiani delle vie durante l'impero in Bullettino com. XIX (1891) p. 118 ff. und Kornemann in Pauly-Wissowas Realencyclopädie d. klass. Altertumsw. IV, 1783.

(2) Mommsen, Röm. Staatsrecht II 1049.

(3) Mommsen, a. a. O. I 536.

(4) Klebs in Prosopogr. imp. Romani I n. 499 und in Pauly-Wissowas R. E. I 2269.

übrigen Männer aus dem Senatorenstande. Auffallend und m. E. von Bedeutung für die Geschichte der Gerichtsverfassung ist in der Inschrift aus Tomi die Bezeichnung *praetor qui ius dixit inter civis et civis et peregrinos*. Ich glaube mich keiner inzivilen Interpretation schuldig zu machen, wenn ich die Bemerkung Mommsens zu dieser Inschrift (1) dahin auslege, dass er hier sukzessive (nicht simultane) Verwaltung beider Präturen annimmt; *praetor qui ius dicit inter cives* ist die allerdings nichttitulare Bezeichnung für den Stadtprätor (2), wofür titular *praetor* oder, seit der Zeit da auch der Amtstitel des städtischen Quästor durch den Zusatz *urbanus* determiniert wird (seit Trajan), *praetor urbanus* gesetzt wird (3); *praetor inter cives et peregrinos* bezeichnet neben *praetor peregrinus* in der Kaiserzeit den Fremdenprätor, der in der Republik bei völlig gleicher Kompetenz — er ist auch damals zur Instruktion der zwischen Bürgern und Peregrinen schwebenden Prozesse berufen (4) — *praetor qui inter peregrinos ius dicit* genannt wird (5). Es lässt sich nun nicht leugnen, dass die obige Auslegung, rein sprachlich genommen, möglich ist; denn es ist gewiss richtig, dass ein Fremdenprätor, der nach der provincia peregrina die urbana verwaltet hat, *ius dixit inter civis et civis et peregrinos*. Aber es fällt doch auf, dass die Inschrift, die sonst ausschliesslich die kurzen, titularen Amtsbezeichnungen gebraucht, plötzlich eine nicht titulare anwendet. Es hätte ja nicht viel mehr Raum in Anspruch genommen und würde dem epigraphischen Stil auch mehr entsprochen haben, so wie es bei mehrfacher Bekleidung der Quästur geschieht (6), die titularen Bezeichnungen auf einander folgen zu lassen: (*pr.* (*urb.*) *pr. peregr.* resp. *inter cives et peregr.*). Das legt den Gedanken nahe, dass es sich hier um die Bezeichnung einer Stellung handelt, für die ein fester Amtstitel nicht besteht, ähnlich wie es in einer Inschrift aus den Anfängen

(1) a. a. O. *praeturam administravit Italicus tam urbanam, quam peregrinam.*

(2) Mommsen a. a. O. II, 193 N. 3. Wlassak, Röm. Prozessgesetze II 212.

(3) Brassloff, Der Amtstitel der städtischen Quästoren in Wiener Eranos (1909) p. 281.

(4) Vgl. Wlassak, a. a. O. II, 185 N. 5, gegen Gradenwitz in der Zeitschrift der Sav. Stiftg. f. Rechtsgesch. röm Abt IX p. 192 f.

(5) Mommsen a. a. O. II 197. Wlassak a. a. O.

(6) Vgl. CIL X 4580; XI 383; 3367.

des Prinzipates der Fall ist, wo die Uebernahme der Jurisdiktion der kurulischen Aedilen durch den Prätor in den Worten: *qui pro aedilibus curulibus ius dixit*, zum Ausdruck gebracht wird (1). Die Annahme simultaner Verwaltung, die sich schon an und für sich durch den Gebrauch der Konjunktion *et* empfiehlt, wird noch durch die Erwägung gestützt, dass die sukzessive Bekleidung der städtischen und der Peregrinenprätur eine staatsrechtlich kaum zulässige Annahme ist; eine solche ist aber wohl nur dann zulässig, wenn eine anderweitige befriedigendere Erklärung nicht gelingt.

Die Kumulierung der beiden prätorischen provinciae erscheint weit weniger bedenklich: sie ist in früherer republikanischer Zeit wiederholt vorgekommen (2). Nach dem älteren römischen Staatsrecht besteht zwischen städtischer und Fremdenprätur der Unterschied, dass die erstere bei der Losung nicht ausfallen darf, die letztere dagegen bei der Sortition gleich mit der städtischen kumuliert werden kann. Die peregrine, nicht die städtische, kann auch *nach* durchgeführter Losung einem anderen Prätor übertragen werden; der Fremdenprätor kann nach der Sortition vom Senat veranlasst werden, seine Kompetenz durch Mandierung auf den städtischen Kollegen zu übertragen und sich dem Senate zu anderweitiger Verwendung zur Verfügung zu stellen. Der Senat entscheidet nach freiem Ermessen darüber, ob der erste oder der zweite Vorgang eingehalten werden soll; der *praetor urbanus*, der beide provinciae in sich vereinigt, ist ein Magistrat, der tatsächlich *ius dicit inter cives et inter cives et peregrinos*. In der späteren Republik ist die Notwendigkeit der Besetzung der Peregrinenprätur und ihre wirkliche Verwaltung durch einen besonderen Magistrat ein anerkannter staatsrechtlicher Grundsatz, der niemals ausser Kraft gesetzt wurde. Diese Aenderung wird von Mommsen in zutreffender Weise auf die lex Acilia vom Jahre 248 v. Chr. zurückgeführt, die in Anlehnung an griechische Vorbilder (3) das grosse

(1) CIL VI 1501. *C. Propertius, Q. f. T. n. Fab(ia) Postumus, II vir cap(italis) et insequenti anno pro III vir(o) q(uaestor), pr(aetor) desig(natus) ex s(enatus) c(onsulto) viar(um) cur(ator), pr(aetor) ex s(enatus) c(onsulto) pro aed(ilibus) cur(ulibus) ius dixit*

(2) Mommsen a. a. O. II p. 210

(3) Nachgewiesen von [illegible] Schrift über die Entstehung des Schwurgerichtes.

Geschworenengericht unter magistratischem Vorsitz schuf und den *praetor peregrinus* mit dem Vorsitz im Repetundengericht betraute. Das ältere Recht ist aber auch, nachdem ihm dieser Vorsitz entzogen wurde, nicht wiederhergestellt worden. Die grosse, beständig wachsende Geschäftslast liess es als unpraktisch erscheinen, dem für die *iurisdictio urbana* bestellten Prätor noch die Aufgaben seines weniger beschäftigten Kollegen zuzuweisen. Die Entwicklung geht vielmehr dahin, den Stadprätor wo möglich zu entlasten. Dieser Tendenz entspricht die Bestimmung der *lex Julia iudiciorum privatorum*, welche in Prozessen zwischen römischen Bürgern eine Prorogation auf das Gericht des Fremdenprätors gestattet (1) und die Zuweisung « privatrechtlicher Kompetenzen » an die Volkstribunen (2).

Es ist nun in unserem Falle — im dritten Jahrhundert der Kaiserzeit — kaum anzunehmen, dass hier das alte, längst in Vergessenheit geratene, republikanische Staatsrecht wieder lebendig geworden ist und *Annius Italicus* als *praetor urbanus* die *iurisdictio peregrina* von seinem für die Fremdengerichtsbarkeit zuständigen Kollegen zufolge Auftrages des Senates mandiert erhalten hat. Es liegt hier offenbar eine Neubildung vor und wir sind m. E. auch in der Lage, den Grund für ihr Auftreten in unserer Inschrift festzustellen. *Annius Italicus* war, wie wir oben bemerkt haben, im Jahre 224 Statthalter von *Moesia inferior*, sein Legionskommando fällt in die Zeit von 221-222, vermutlich in die zweite Hälfte der Regierung Caracallas. Es steht nun mit den chronologischen Angaben, welche die Inschriften uns bieten, die Annahme durchaus im Einklange, dass *Annius Italicus* die Prätur nach dem Jahre 212 erlangt hat, die obige Bezeichnung also auf die *constitutio Antoniniana* zurückzuführen ist. Dieser Erlass hat, wie wir jetzt mit Bestimmtheit wissen, allen Bewohnern des römischen Reiches, mit Ausnahme der dediticii das Bürgerrecht verliehen (3). Wenn er nun auch auf die Städteverfassung im Allge-

(1) Wlassak a. a. O. I 202 ff. II 185 Anm. 5, 200 f. und Art. centumviri in Pauly-Wissowas R. E. III 1936.

(2) Kübler in Festschrift für Otto Hirschfeld (1903) p. 52 ff.

(3) Giessener Papyrus a. a. O. 37 ff. *δίδωμι τοῦ* [*ς σ*]*υνάπα* | [*σιν ξένοις τοῖς κατὰ τ*]*ὴν οἰκουμένην π*[*ολιτ*]*είαν Ῥωμαίων,* [*μ*]*ένοντος* | *παντὸς γένους πολιτευ*[*μ*]*άτων χωρ*[*ίς*] *τῶν* [*δεδ*]*ειτικίων.*

meinen ohne Einfluss gewesen sein dürfte (1), für die stadtrömische Gerichtsverfassung war er doch von grosser Bedeutung. Die gesetzliche Kompetenz des Fremdenprätors musste durch die *constitutio Antoniniana* ja nicht notwendig berührt werden, aber der Kreis der *deditícii*, welche für sein Gericht praktisch in Betracht kamen, war sehr gering, während die Geschäftslast des bisher mit der städtischen Jurisdiktion betrauten Prätors trotz Beibehaltung der Spezialpräturen bedeutend wuchs. Mommsen (2) hat daher schon in Uebereinstimmung mit älteren Gelehrten vermutet, dass mit der *Constitutio Antoniniana* das Amt des Fremdenprätors sein Ende gefunden habe. Den quellenmässigen Beweis bietet m. E. die Inschrift aus Tomi. Die *gesetzliche* Aenderung, die im Jahre 212 in der römischen Gerichtsverfassung eingetreten ist, bestand also wohl darin, dass die Peregrinenprätur aufgelassen und ihre Kompetenz (dauernd) der städtischen überwiesen wurde; ob jetzt statt eines zwei Stadtprätoren bestehen, und ob, wenn letztere Annahme richtig sein sollte, beide die *iurisdictio peregrina* übernehmen, lässt sich vorläufig nicht bestimmen.

STEPHAN BRASSLOFF.

Wien, im Januar 1911.

(1) Bormann, in Jahreshefte des österr. arch. Inst. IX 359 nimmt an, dass durch die constitutio Antoniniana die Verfassung mancher Gemeinden eine Aenderung erfahren hat.

(2) a. a. O. II 226, Anm. 4.

EIN SPECULATOR AUF DER REISE EIN GESCHAEFTSMANN BEI DER ABRECHNUNG

(Zwei Reliefs aus dem Museum zu Belgrad)

In dem reichen und schön geordneten Museum von Belgrad befinden sich ausser anderen wichtigen Denkmälern auch einige interessante Grabstelen, teilweise im Garten, teilweise in dem anliegenden Lapidarium aufgestellt. Unter diesen Grabstelen ist besonders ein Typus kunstgeschichtlich und kulturgeschichtlich wichtig, dessen Verbreitung und Herkunft noch nicht aufgeklärt sind. Leider ist auch H. Hofmann in seiner verdienstlichen Publikation « Römische Militärgrabsteine der Donauländer, Wien 1905 (Sonderschr. des Oesterr. arch. Inst. V) » diesem Typus nicht nachgegangen; auch als er anlässlich eines Fundes aus Walbersdorf bei Oedenburg auf ihn zu sprechen kam (1), konnte er die Fragen nach Herkunft und Verbreitungsgebiet des Typus nicht richtig lösen, da ihm die wichtigsten Denkmäler dieser Art — die aus Viminacium und Umgebung — unbekannt waren. Seine Herleitung des Typus aus Aquileja und aus Italien ist höchst schwach begründet und wird durch die Viminacischen Steine, an denen viele östliche Motive sofort auffallen, noch zweifelhafter. Die Hauptmerkmale dieses Typus von Grabstelen sind: Aufbau in zwei Stockwerken, beide eingefasst von Säulen und Pilastern, die verschiedene Formen aufweisen, oft reichen Schmuck tragen, und deren Gestalt oft aus der Holzarchitektur zu erklären ist (2); Bekrönung

(1) H. Hofmann, Römische Grabsteine aus Walbersdorf bei Oedenburg Oest. Jahr. 1909, 224 ff.

(2) So die Stele CIL III 14217, 6 aus Guberevči. Aehnliche tonnenförmige Säulen kehren in der monumentalen Architektur wieder, so bei den auf den Münzen des pontischen Neocaesarea dargestellten Tempeln s. Babelon-Reinach Rec. gén. d. monn. gr. de l'Asie min. I pl. XII. 25 ff.; XIII, 1 ff.

durch einen reich geschmückten Giebel; Verzierung der Architrave beider Stockwerke, besonders aber des mittleren Streifens durch reiche ornamentale und figürliche Kompositionen, öfters ganze Szenen aus dem täglichen Leben und aus der Mythologie; ähnliche Verzierung in derselben Art des oft hohen Sockels. Von den zwei Hauptflächen werden die Fläche des oberen Stockes durch eine oder mehrere Büsten der Verstorbenen, die Fläche des unteren durch die oft besonders umrahmte Inschrift eingenommen. Zuweilen wird auch das obere Stockwerk statt der Büsten mit einem ornamentalen Motiv (so CIL III 14519; 8128 und öfters) oder einer mythologischen bezw. Genrescene verziert (CIL III 12659; Brunšmid im Vjesnik hrvatskago arch. društva, 1895 S. 1 ff. und Taf. I) (1).

Ich kann leider auf die oben gestellten Fragen der Herkunft und der Verbreitung des Typus nicht eingehen, da mein zufällig gesammeltes Material dafür nicht ausreicht, mache aber besonders die in den slavischen Gebieten tätigen Kollegen, für welche die Sammlung des Materials eine leichter zu lösende Aufgabe wäre, darauf aufmerksam, wie interessant und lohnend der Gegenstand ist.

Meine bescheidene Absicht ist nur, zwei Darstellungen aus dem täglichen Leben des Verstorbenen, die sich auf Sepulcralstelen des eben beschriebenen Typus befinden und besonders schön und inhaltsreich sind, hier zu besprechen. Inwieweit diese Darstellungen auch für die Geschichte und Datierung des ganzen Typus zu gebrauchen sind, liesse sich nur in grösserem Zusammenhange untersuchen.

1) Die erste Darstellung befindet sich auf einer längst bekannten und mehrfach beschriebenen Stele CIL III 1650 cf. S. 1021 mit der Inschrift D(is) M(anibus) /L. Blassius Nigellio/ specula(tor) leg. VII Cl. vixit ann(is) XXXV... Form und Darstellungen der Stele sind bisher nicht ganz richtig beschrieben worden, weder von den Herausgebern des Corpus noch von Swoboda und Kalinka bei ihrer Berichtigung der Beschreibung im Corpus (Arch.-ep. Mitt. aus Oest. XIII 30) noch neuerdings von Vulič, Oest. Jahresh. Beibl. 1909, 165; nur Dessau hat in der kurzen Anmerkung

(1) Vgl. Brunšmid ebendas. 1901 S. 126 Fig. 88, wo auf einer ähnlichen Stele sich eine Darstellung aus dem trojanischen Kreise über dem Giebel befindet. Leider fragmentiert und schlecht erhalten.

zu der Inschrift Inscr. lat. sel. 2378 das Richtige angedeutet. H. 1. 74 Br. 1. 31. Marmor.

Die Stele ist leider nicht vollständig erhalten, die untere

Abb. 1. — Relief in Belgrad.

Hälfte der Hauptaedicula und der Sockel sind abgebrochen. Der Aufbau ist folgender. Oben ein Giebel, in der Mitte in flachem Relief ein Medusenhaupt. In den Dreiecken links und rechts von

den Giebelschrägen schwebt je ein beflügelter Todesgenius mit einer Fackel, ebenfalls in flachem Relief. Die obere Aedicula ist flankiert von zwei korinthischen geschuppten Säulen mit vereinfachten Kapitellen, die die schlichte Giebelbasis tragen. Die Fläche des Intercolumniums wird von der uns interessierenden Darstellung eingenommen. Von der oberen Aedicula wird die untere durch einen Fries getrennt, darauf links von der Mitte ein Hund n. l., der einen Hasen verfolgt, rechts von der Mitte ein Hund n. r., der hinter einem Bären herläuft. Die untere Aedicula mit der Inschrift ist eingerahmt von zwei ebenfalls korinthischen, in Schraubenwindungen kannelierten Säulen mit ähnlichen schematischen Kapitellen wie die oberen.

Die Szene, welche die Fläche der oberen Aedicula fast vollständig ausfüllt (H. O. 58), stellt einen nach rechts fahrenden Wagen dar. Der Weg, auf dem der Wagen fährt, wird durch eine schmale unbearbeitet gelassene Fläche angedeutet. Der Wagen ist mit drei Pferden bespannt, die in schnellem Laufe dargestellt sind. Das Hauptgespann bilden die zwei dem Zuschauer am nächsten stehenden Pferde, das dritte ist links lose angespannt und wird durch zwei besondere Zügel gelenkt; es bäumt sich stark in die Höhe. Alle drei Pferde scheinen zur einheimischen thrakischen Pferderasse zu gehören, die auf den thrakischen Denkmälern oft dargestellt wird: es sind kräftige, ziemlich kleine Tiere mit hochsitzenden Köpfen und kurzer Mähne.

Der Wagen ist vierräderig, der Wagenkasten niedrig und platt und ohne jedes die Sitzfläche abgrenzende Gitterwerk. Auf dem Wagen sitzen drei Personen. Vorn auf dem Bock der Kutscher, die Füsse, wie es auf ähnlichen Darstellungen gewöhnlich ist, auf die Deichsel gestemmt; er ist in eine dicke paenula gehüllt die mit einem gallisch-thrakischen Cucullus versehen ist. Der Cucullus, der sonst öfters herunterhängend dargestellt wird, bedeckt auf unserer Darstellung den Kopf des Kutschers. Unter der paenula hat der Kutscher den gewöhnlichen thrakischen Anzug: eng anliegende Hosen und ein Aermelhemd. In der erhobenen linken Hand hält er die Zügel des Beipferdes, in der ausgestreckten Rechten die Peitsche und die beiden anderen Zügel. Hinter ihm sitzt auf einem hohen, vierbeinigen, mit einem Teppich bedeckten Stuhl, der auch jetzt noch in der Gegend und

wohl im ganzen keltisch-thrakischen Gebiete gebräuchlich ist (1), die Hauptperson, ein, wie es scheint, unbärtiger oder kurzbärtiger, langnasiger Herr. Seine Tracht scheint auch die einheimisch-thrakische zu sein; bewaffnet ist er nicht, von einem Harnisch oder Panzer sieht man nichts. Aermel und Hosen sind an seinem Anzuge gut zu erkennen; zwischen Hosen und Rock gibt es keine Trennungslinie, als ob sie ein Ganzes bildeten. Hinter seinem Kopfe hängt ein runder Hut, etwa ein Petasos, am Halse befestigt. In der rechten, vorgestreckten Hand hält er eine Peitsche, nicht eine, wie sie der Kutscher hat, aus einem Stab und einem Riemen oder einem Stricke bestehende Bauernpeitsche, sondern eine elegante, mit Riemen umflochtene Reitpeitsche mit weichem oberen Ende. Hinter diesem Herrn sitzt n. l. ein jüngerer Mann in einfacherer, wohl Sklaventracht. Als Sessel dient ihm ein sorgfältig umschnürtes Gepäckstück, ein weicher Ballen (2). Mit beiden Händen hält er einen langen Stab, dessen oberes Ende spitz ausläuft und unter der Spitze eine ovale Erweiterung aufweist. Es sieht so aus, als ob hier etwa ein Ring oder ein ähnlicher Gegenstand an die Stange angeheftet wäre. Das hintere Ende geht unter dem Stuhl der Hauptperson durch und reicht bis zu ihren Füssen.

Die beschriebene Darstellung steht nicht allein da. Sie kehrt auf anderen Grabsteinen mit kleinen Modifikationen wieder und scheint ein ziemlich verbreiteter Typus zu sein. Es ist wenig beachtet worden, dass auch die Darstellungen der Grabsteine, welche aus dem realen Leben genommen sind, sich meistens ebenso wie die mythologischen und rein ornamentalen Bilder in wenige öfters wiederkehrende Typen scheiden lassen, Typen, die dann oft in den verschiedensten Gegenden wiederkehren. Einen ziemlich weit verbreiteten solchen Typus gibt auch unser Relief wieder. Soweit meine Kenntnis des in Frage kommenden Materials reicht, sind noch zwei analoge Denkmäler nachzuweisen, beide im keltischen

(1) Paulus Dig. 33, 10, 4 nennt diese Stühle sedularia. S. Daremberg et Saglio s. v. rheda.

(2) S. Paulus Dig. 33, 10, 5: de tapetis autem vel linteis quibus insternuntur vehicula dubitari potest an sint in supellectili, sed dicendum est potius instrumenti viatorii ea esse, sicut *pelles*, quibus involvuntur vestimenta loraque, quibus hae pelles costringi solent. Vgl. Daremberg et Saglio s. v. sarcina bes. Fig. 6097.

Gebiete; das eine Grabrelief befindet sich in Vaison, das andere in Langres. Besonders interessant ist das Relief von Vaison (Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine I 1907 n. 293; hier findet man auch die übrige Literatur verzeichnet; etwas ungenaue Zeichnungen bei Daremberg et Saglio Dict. d. ant. I n. 928; Baumeister III 2028 Taf. XC 2322). [1]. Dargestellt ist wiederum ein Wagen nach links stehend, wohl im Momente der Ausfahrt, mit zwei Pferden bespannt. Das eine ist das Zugpferd; es ist in eine doppelte Deichsel gespannt, deren Enden zusammenlaufen und mit dem Wagenkasten eng verbunden sind. Um die beiden Enden der Doppeldeichsel fest zusammenzuhalten, sind sie vierfach mit Bügeln verbunden, die über dem Kopfe des Pferdes hoch aufragen. Es ist dieselbe Bespannungsart, die wir in Russland für die Troika und die Einspänner gebrauchen. Bei uns ist aber nur ein Bügel — duga heisst er — nötig, weil die Deichselhälften an ihrem Ende nicht zusammenlaufen [1]. Das zweite Pferd ist an das erste lose angehängt. Seine Anschirrung ist die eines Sattelpferdes. Wie es mit dem Wagen verbunden war, ist leider nicht zu sehen, entweder hat der Verfertiger des Reliefs vergessen, dies anzugeben, oder es geschah durch Farbe. Auf dem Wagen sitzen wiederum drei Personen. Der Wagen selbst ist schön und reich dekoriert. Es ist eine vierräderige Carruca. Der hohe Wagenkasten ruht auf einem den Räderachsen aufliegenden gitterartigen Rahmen, der den Zweck hat, dem Wagenkasten Elastizität zu geben. Dessen Wände sind durch Bretter geschlossen, die wohl mit Bronze beschlagen zu denken sind. In der Mitte jeder Abteilung sieht man eine Büste, wohl die eines Kaisers. Nimmt man an, dass der Wagenkasten perspektivisch in Dreiviertel-, die Räder in Seitenansicht dargestellt sind, was nicht ausgeschlossen ist, so hätten wir im Ganzen drei Kaiserköpfe. Der erste Kopf n. r. scheint bärtig zu sein, der zweite n. l. unbärtig und kleiner, etwa der Kopf eines Kindes. Wäre vielleicht an Severus, Caracalla und Geta zu denken? Oben ist der Wagenkasten durch ein niedriges Gitter abgeschlossen.

[1] Leider kenne ich die Beschreibung Magnins Histoire du harnachement et de la ferrure du cheval, 2. éd. Par. 1904 p. 47 étud. 323 nicht. Anzunehmen ist, dass der Fachmann hier wirklich das Richtige gesehen hat.

Auf diesem Wagenkasten sind nun, wie gesagt, drei Personen sitzend dargestellt. Auf seinem über dem Wagenkasten vorspringenden Bocke sitzt der Kutscher, die Füsse auf die Deichsel gestemmt. Er hat die gewöhnliche gallische Tracht an: dicke paenula mit dem cucullus, der hinter dem Kopfe herabhängt. In der linken Hand hält er ein starkes Zügelbündel, im Relief nur als ein Streifen angedeutet; die Unterscheidung geschah wohl durch Farbe; in der gehobenen Rechten hält er eine kurze Peitsche mit Doppelriemen. Er ist im Begriff, die Pferde mit einem Peitschenhiebe zum Laufen zu bringen. Hinter ihm sitzt auf einem Lehnstuhl die Hauptperson, ein unbärtiger oder wenig bärtiger Herr, bekleidet mit einem Aermelhemd und in eine paenula ohne cucullus gehüllt. Die linke Hand liegt auf dem linken Knie, die rechte ist gehoben mit einem gebieterischen Gestus. Es scheint, dass er den Befehl gibt, die Reise anzutreten. Hinter ihm, ihm den Rücken zukehrend, sitzt ein ähnlich bekleideter Mann ebenfalls in gallischer Tracht, auf einem Kasten, der perspektivisch dargestellt ist. Mit der Rechten hält er sich an dem hinteren Rande des Kastens fest, hinter dem seine Beine verschwinden; er sitzt also seitwärts, da hinter dem Kasten auf dem Wagen kein Platz mehr wäre, um die Füsse aufzustemmen. Der Künstler hat sein Möglichstes getan, um zu zeigen, dass wir es hier nicht mit einem Stuhl, sondern mit einem Reisekoffer zu tun haben, und dass der Mensch, der darauf sitzt, der Diener ist. In der Linken hält dieser Diener eine Stange. Auf der Photographie bei Espérandieu ist das Ende dieser Stange nicht zu sehen; die Zeichnungen geben hier ein Beil, etwa ein Liktorenbeil. Doch ist mir diese Deutung des Gegenstandes zweifelhaft. Es wäre am Originale nachzuprüfen, ob wir es nicht auch hier mit demselben Gegenstande zu tun haben, den unser Relief aus Viminacium aufweist (1). Darauf komme ich noch zurück.

Das dritte hier in Frage kommende Relief befindet sich im Museum von Langres, wurde in der Stadtmauer gefunden und ist wenig bekannt. Zum ersten Mal hat es L(etronne) nach einer Zeichnung und Beschreibung, welche ihm Ch. Cournault geliefert

(1) Auf dem Zink von Espérandieu sieht man zur Not das für Viminacium charakteristische Rund.

hat, publiziert [Rev. arch. I. S. B. XI (1854) 181 f. 236]; jetzt hat dieselbe Zeichnung Saglio in Daremberg et Saglio Dict. d. ant. s. v. rheda Fig. 5939 in verkleinertem Masstabe wiederholt. Die beiden Zeichnungen lassen, die Hauptsachen erkennen. Wir haben wieder ein Fragment eines Sepulkralreliefs vor uns. Dargestellt ist ein n. r. fahrender Wagen; er gleicht in allen Einzelheiten dem oben beschriebenen von Viminacium. Bespannt ist er aber mit vier Pferden. Die beiden hinteren sind die Hauptziehpferde; sie tragen auf dem Halse ein schweres Joch; die beiden anderen sind vorn lose angespannt; von ihrem Joche gehen zwei Riemen zur Deichsel hin, und sind an ihr befestigt. Doch ist die Abbildung zu unklar, um darüber und über andere Einzelheiten definitiv urteilen zu können.

Auf dem Wagen sitzen wiederum drei Personen. Vorn auf dem Bock, die Füsse auf die Deichsel gestemmt, der Kutscher, hinter ihm auf einem hohen Stuhl (ohne Lehne) die Hauptperson, ein unbärtiger Mann, der denselben Gestus macht, wie der Mann von Vaison: hinter diesem der Diener, wiederum abgewandt, d. h. n. l. Worauf er sitzt, ist nicht ersichtlich, auch nicht was er in den Händen hält. Die reda mit den Passagieren scheint gerade aus einem Tore herauszufahren.

Dreimal haben wir also dieselbe Darstellung, und da erhebt sich die Frage, was dieser Typus verewigen soll? Eine Antwort gibt unser Relief aus Viminacium.

Der Mann, dem der Stein galt, war Speculator der VII. Legion. Es wäre lockend, diesen Speculator in der Hauptfigur unseres Reliefs wiederzuerkennen. Dazu wären wir schon berechtigt durch viele Analogien anderer Grabsteine, auf denen der Verstorbene bei der ihn charakterisierenden Tätigkeit dargestellt wird: die Militärs hauptsächlich in Uniform und mit Abzeichen. Doch geradezu notwendig würde diese Erklärung, falls wir nachweisen könnten, dass die Fahrt, wie sie dargestellt ist, gerade für einen Speculator charakteristisch wäre und nicht eine gewöhnliche, realistisch dargestellt Fahrt ins Jenseits sein könnte (1). Bei unserem

(1) Darüber s. Weynand, Form und Dekoration der römischen Grabsteine der Rheinlande im 1. Jahrhundert, Bonn. Jahrb. 108-19 S. 214 n. 161 VI, 9. Vgl. 237: s. auch Oest, Jahr. 1903 Beibl. 114 Fig. 34; Jahrb. f. Altertumsk. 1909 (III) 25 Fig. 37.

Steine erlauben die Ausführlicheit und Treue der Darstellung, die vielen Details, nun in der Tat den Nachweis zu versuchen, dass wirklich eine Scene aus dem Leben eines Speculator dargestellt ist. Was wir von den Speculatoren wissen, ist nicht viel. Man findet es bei Marquardt, Domaszewski und Mommsen zusammengestellt (1).

Domaszewski hat nachgewiesen, dass die speculatores (je 10 in jeder Legion) zum officium des Provinzialverwalters gehörten. Sie stehen unter den Cornicularii und Commentarienses und über den beneficiarii; zu derselben Gruppe gehören auch die quaestionarii. Was über ihre Tätigkeit verlautet, bezeugt, dass sie Gendarmendienste leisteten, etwa wie die Feldjäger in Russland im 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Als ihre Tätigkeit wird nämlich angegeben, dass sie die Todesurteile zu vollstrecken hatten (Zeugnisse bei Mommsen a. a. O.); (deswegen nennt sie wohl Domaszewski (Rangordnung 32) Gerichtsofficialen, eine Benennung, welche die Zeugnisse über die Depeschenbeförderung ausser Acht lässt), andererseits, dass sie Kurierdienste zu leisten hatten, wohl nur in besonders wichtigen Fällen. So schickt Caligula Speculatores nach Rom mit einem Kaiserbriefe (Suet. Cal. 44: magnificas Romam litteras misit, monitis speculatoribus, ut vehicula ad forum usque et curiam pertenderent), die Heere Syriens und Judaeas berichten dem Vitellius über den Eid des Oriens (Tac. Hist. II, 73) durch speculatores. Für ihre Reisen benutzten die speculatores natürlich die kaiserliche Post, d. h. die kaiserlichen Wagen, und hatten das Recht, Pferde von der Bevölkerung zu requirieren. Als Vollstrecker der Urteile, die der Provinzialverwalter fällte, und als Ausführer der Befehle des Praeses mussten die speculatores auch eine gewisse Coercitionsgewalt innehaben. Wie Seneca de benef. III, 27, 1 bezeugt, wurde sie zur Hinrichtung der Proscribierten nach allen Richtungen ausgesandt. Es ist auch natürlich, dass für sie eine gewisse selbständige Gewalt auf ihren weiten Reisen, die sie nicht nur als Boten öfters antraten, unentbehrlich war. Zu bemerken ist noch, dass in den Inschriften die speculatores in Verbindung mit dem anderen Gendarmeriecorps — den beneficiarii — stehen, welche,

(1) Marquardt, Staatsv. I, 560; II, 547 f.; Domaszewski, Rh. Mus. 45, 209 f.; Mommsen, Strafrecht 924 f.; Domaszewski, Rangordnung 32 und 63 f.

wie wiederum Domaszewski gezeigt hat, zum Teil als selbständige Militärbeamten an den Wegkreuzungen in eigenen stationes tätig waren.

Sehen wir jetzt wieder unser Relief an, so bleibt kein Zweifel, dass der dargestellte Reisende wirklich ein Speculator, der in der Inschrift genannte Blassius Nigellio ist. Der Wagen ist der für weitere Reisen übliche vierräderige; der Kutscher ist ein Einheimischer und leitet wohl die requirierten Postpferde; die Amtsgewalt des Reisenden illustriert die Reitpeitsche und noch deutlicher die Stange, die der mit unbedecktem Haupte auf dem Reisegepäck sitzende Sklave hält. Diese Stange als insigne eines Gendarmen ist nicht neu seit sie Domaszewski so glänzend als Amtszeichen der Benefiziarier nachgewiesen hat (1). Man vergleiche nur die beste Abbildung der Benefiziarierstange (Kalinka, Oest. Jahr. I, Beibl. 117 vgl. CIL III 12895; Bull. dalm. XV tav. I) mit unserem Relief und man wird sehen, dass es dasselbe Gerät ist; nur fehlt auf unserer Stange die Kette (2).

Ich halte also für erwiesen, dass unser Reisender ein Speculator ist. Was folgt daraus für die anderen Reliefs desselben Typus? Es ist sehr möglich, dass das Relief von Vaison ebenfalls einen Speculator darstellt. Der schöne Wagen gehört natürlich dem Reisenden nicht. Die imagines bezeichnen ihn als einen kaiserlichen Postwagen, den wohl alle von Amtswegen reisende Beamten benutzen. Wie die von mir an anderer Stelle besprochenen Bronzeschilder durch ihre Aufschriften Zugtiere, Wagen, Ställe und ähnliche als *ἀνεγγάζεντα*, also als nicht zu requirierendes Kaisergut, bezeichneten (3), so dienten demselben Zwecke die imagines der kaiserlichen Postwagen. Entscheidend wäre das Attribut in der Hand des auf dem Gepäck sitzenden Sklaven oder Dieners; stellt sich heraus, dass es kein Beil, sondern die Gendarmenstange, ist, so wäre der Beweis geführt. Aber auch eine securis ohne fasces ist bei einem Henker ein redendes Symbol. Der Verstorbene hätte in diesem

(1) Domaszewski, Westd. Zeitschr. 1902, 158; Die Religion des römischen Heeres 98.

(2) Ob wirklich in Fl. Jos. B. J. 3, 6, 2 unter den *λογχοφόροι* des Vespasian die speculatores zur verstehen sind, wie Domaszewski. Rel. d. r. Heeres 88, 357 vermutet, lässt sich leider mit Sicherheit nicht beweisen.

(3) S. Studien zur Geschichte des römischen Kolonates 128, 1.

Falle seine Tätigkeit noch drastischer angedeutet als sein Kollege in Viminacium. Es gehört nicht viel Phantasie dazu, um sich vorzustellen, dass unser Reisender von Vaison den Auftrag bekommen hat, gerade einen christlichen Märtyrer zu enthaupten. Doch sei dem, wie ihm wolle. Eines erachte ich als sicher. Die Reisenden von Vaison und Langres sind, wie schon ihre herrischen Gesten zeigen, von *Amtswegen reisende Personen*, deren Leben gerade durch diese amtlichen Reisen besonders drastisch charakterisiert werden konnte. Für diese amtlich Reisenden hat die provinziale, vielleicht gerade die keltisch-römische Kunst einen besonderen Typus einer Sepulkraldarstellung geschaffen.

Noch eine Bemerkung. Angesichts der besprochenen Darstellungen, des herrischen Auftretens der reisenden Gendarmen, angesichts der Reitpeitsche in der Hand des einen von ihnen, verstehen wir besser die Mittel, durch die die römische Administration den Frieden in den Provinzen unterhielt; der immer weiter aufblühende militärisch-polizeiliche Staat auf fiskalischer Grundlage erscheint uns hier so, wie einst den Provinzialen: die Leute, welche unseren Typus schufen, taten es auf Verlangen der betreffenden Beamten oder ihrer Angehörigen; diese waren also stolz auf ihren Dienst, obwohl er doch am Ende hauptsächlich ein Henkeramt war. Schwer lasteten diese Caesariani auf der Bevölkerung und angesichts unserer Darstellung der Reisenden, die staatliche Wagen und requirierte Pferde benutzten, in den Dörfern ihr Nachtquartier und ihre Verpflegung mit Hilfe der Reitpeitsche erzwangen, verstehen wir noch besser die Klagen der Skaptoparener und Araguenser, der thrakischen und phrygischen Bauern: CIL III 12336 sagen die Skaptoparener unter anderem Z. 34 ff.: *πρὸς δὲ τούτοις καὶ στρατ[ιῶται] / ἀλλαχοῦ πεμπόμενοι καταλ[ιμ]πά/νοντες τὰς ἰδίας ὁδοὺς πρὸς ἡμᾶς [πα]/ραγέιν[ονται κ]αὶ ὁμοίω[ς κατεπεί] γ[ουσιν] / παρέχειν αὐτοῖς τ[ὰ]ς ξ[ενίας κ]α[ὶ τὰ ἐπι]/τήδια μηδεμίαν τ[ιμὴν κατ [αβαλόντες* und weiter: *ἐπεὶ οὖν οὐκέτι δυνάμεθα φέρειν τὰ βάρη καὶ ὡς ἀληθῶς κινδυνεύομεν ὅπερ οἱ λοιποὶ [τό]δε καὶ ἡμεῖς προλιπεῖν τοὺς προγενικοὺς θεμελίους* etc. Vgl. CIL. III 14191, wo die Araguenser sich besonders über die Vexationen der reisenden *στρατιῶται* und *δυνάσται* und der *προύχοντες κατὰ τὴν πόλιν* beklagen. Diese Mächtigen beanspruchen ihre Bauernkraft, requirieren ihre Zugtiere vom Pfluge weg, und fordern sonst ihnen nicht gebührende Zahlungen und Dienste.

Die Zeit unserer Stele zu bestimmen, masse ich mir nicht an. Die sorgfältige Arbeit und die Formen der Buchstaben führen eher ins ausgehende erste als in das zweite oder erst das dritte Jahrhundert. Doch entscheiden kann hier nur eine Untersuchung der ganzen Gruppe der Stelen nach Stil und Aufbau und eine damit zusammengehende Bearbeitung der Darstellungen.

2) Die zweite Stele, oder besser das Stelenfragment, das ich hier beschreiben und kurz besprechen möchte, wurde vor Kurzem

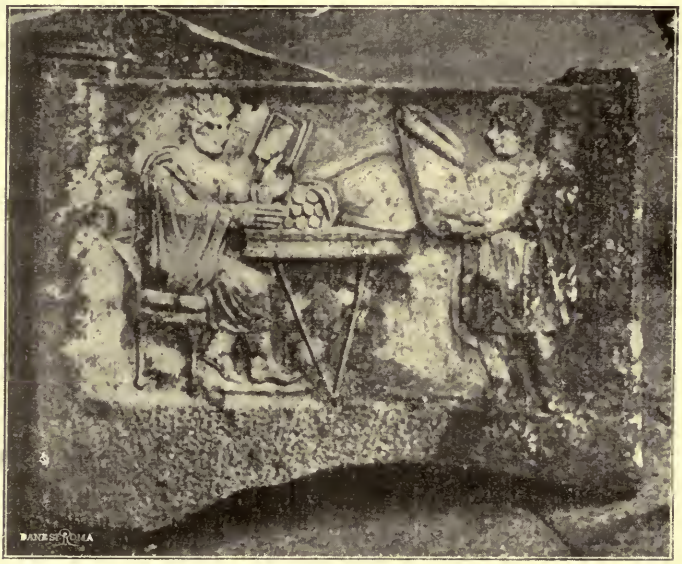


Abb. 2. — Relief in Belgrad.

in Serbien gefunden und ist in diesem Jahre in das National-Museum von Belgrad gelangt. Es ist der untere Teil einer Stele der gewöhnlichen oben beschriebenen Form. Das bezeugen die Reste der Säulenbasen, die zur unteren Aedicula der Stele gehören. Die Darstellung ist in flachem Relief ausgeführt. Der untere Teil der Stele ist nicht bearbeitet, steckte also in der Erde. H. 0,45 Br. 0,85. Material Marmor.

Dargestellt ist eine in sich geschlossene und schön komponierte Szene. Links sitzt n. r. auf einem vierbeinigen, runden Stuhl mit gebogener Rückenlehne und einem Kissen auf dem Sitzbrett ein

unbärtiger Mann mit reichem Lockenhaar. Gekleidet ist er nach römischer Art in Toga und Tunica und trägt Sandalen. Die Füsse ruhn auf einem Schemel. Vor ihm steht ein ziemlich kleiner Tisch mit dicker, oben und unten profilierter Platte, Beine hat er nicht, sondern scheint eine wandfester Klapptisch zu sein. Gehalten wird er in seiner horizontalen Stellung durch eine Stütze aus zwei unten zusammenlaufenden dünnen Metallstreben. Auf dem Tisch liegt ein grosser offener Beutel der gewöhnlichen Form, aus dem Geldstücke herausrollen. Mit der Rechten macht der Mann eine Bewegung, um zu verhindern, dass sie auf den Boden fallen. In der gehobenen Linken hält er ein Triptychon. Er blickt aufmerksam in das Buch und verfolgt wohl die einzelnen Posten, welche ihm der andere Teilnehmer der Szene aus einer Rolle vorliest. Dieser ist ein junger, unbärtiger. langnasiger Mann, in Sklaventracht: ungegürtete Tunica und darüber eine paenula. Er steht vor dem Tische n. 1. zum sitzenden Manne gewendet und hält mit den beiden Händen eine Schriftrolle, die oben und unten zusammengerollt ist, in der Mitte offen. Bis zur Mitte ist also der Sklave mit seinem Vortrage gekommen.

Der Sinn der Darstellung ist klar. Der feine Römer, in seinem Kontor, ist natürlich ein zu Geschäftszwecken in die Donauländer gekommener Bankier oder Grosshändler, vielleicht auch beides zusammen. Ihm macht der Kontorist, ein Sklave, seinen Tagesbericht; er liest ihm die einzelnen Titel in der Tagesrolle (adversaria oder ephemerides) vor, und der Herr vergleicht, ob sie richtig in das Kassenbuch, den Kodex, eingetragen sind (1).

Aehnliche Darstellungen von Geschäftsleuten sind zahlreich. Ich sehe ab von den Darstellungen der Verstorbenen mit Geldbeutel und Kassenbuch, wie sie auf den Reliefs von Sens und wohl auch anderswo öfters vorkommen (s. G. Julliot, Incriptions et Monuments du Musée gallo-romain de Sens, S. 67 n. V und VII, S. 78 n. VI u. a.) ferner von den Darstellungen der Händler, die mit ihrem Tagebuche am Kontor sitzen und vor sich Geld oder Ware haben, oder den Geldwechslern (s. z. B. O. Jahn, Ber.

(1) Ueber die Buchführung der Römer s. zuletzt aber noch nicht abschliessend R. Beigel, Rechnungswesen und Buchführung der Römer, Karlsruhe 1904, vgl. C. Bardt Woch. f. kl. Phil., 1905 Sp. 13 ff.

d. sächs. Ges. 1861, 348 ff. Taf. X, 4; Amelung, Vatic. Mus. Chiar. n. 213 (ohne Abbildung): Daremberg et Saglio, Dict. s. v. argentarius Abb. 494; es ist wohl ein gewöhnlicher Händler dargestellt: dagegen erscheint wohl ein Geldwechsler auf dem Goldglase CIL. XV 7021; Kisa, das Glas III 853 f.; Daremberg et Saglio, Dict. d. ant. s. v. argentarius Abb. 495, vgl. den Kontorniat Sabatier, Descr. gen. des médaillons contorniates, Taf. XIX, 7: Gnecchi, Riv. it. di num. 1895, S. 40 und Abb. auf S. 32). Das sind andere Typen, und dem unseren nur entfernt ähnlich.

Stilistisch und inhaltlich gleicht unsere Darstellung am meisten den bekannten Neumagener Reliefs. Obwohl diese bis jetzt immer noch nicht gut publiziert sind, lassen auch die kleinen Abbildungen bei Hettner erkennen, wie weit die Aehnlichkeit reicht. Die Bildung der Köpfe, der drastische Realismus in der Darstellung der Sklaven und Bauern, die schöne symmetrische Komposition und manches Andere fallen sofort als gleichartig auf. Auch inhaltlich haben wir, obwohl nicht dieselben, doch ähnliche Darstellungen ziemlich oft. So Hettner, Illustr. Führer durch das Provinzialmuseum in Trier, S. 13 n. 12 a: « rechts handelt es sich um Warenverkauf, vermutlich von Getreide. Der Hausherr notiert im Kontobuch; er ist umgeben von drei Bureaudienern, von denen zwei ihm mit den Fingern der rechten Hand den Wert der verkauften Ware anzeigen, ganz links bringt ein Diener in einem Sack die gewünschte Ware herbei. Zwei Männer, die durch ihre Kapuzen erkennen lassen, dass sie über Land gekommen sind, scheinen die Ware gekauft zu haben; der eine trägt den Preis in sein Buch ein, der andere wendet sich der Ware zu ». Besonders aber die berühmte Szene mit der Bezahlung der Pachtschillinge durch die Kolonen an den Gutsbesitzer, die leider nicht vollständig erhalten ist, Hettner a. a. O. S. 16 n. 13 vgl. auch S. 22. n. 21 b. Es sind Bilder aus dem Kontorleben der grossen Geschäfte, das wie das heutige war. Sehr nahe steht den Neumagener Reliefs und noch mehr dem unsrigen das bekannte Relief in Jnce Blundell Hall (Blümner, Arch. Zeit. 1877 n. 128 ff. T. 13; Schreiber, Kulturhist. Bilderatlas 66, 1. Eine Photographie, wonach der Zink hergestellt ist, verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Mrs. Strong), auf das mich Dr. F. Weege aufmerksam gemacht hat, s. Abb. 3. Dargestellt ist ein grosses Weingeschäft. In Dolien lagert der Wein,

gefüllte Amphoren werden fortgetragen. Rechts auf dem Vorderplan steht ein Käufer, dem ein bei dem Geschäft dienender Sklave ein Glas Wein zur Probe gibt (vgl. die bekannte Amorettenszene aus dem Hause der Vettier). Rechts oben sieht man das Kontor. An einem länglichen Tische sitzt der Besitzer; die Rechte legt er auf den Tisch, auf dem vielleicht Geld ausgestreut ist; in der Linken hält er den offenen Kodex. Links steht, von vorn gesehen, ein Kontorist, welcher aus einer Rolle, dem Tagebuche, etwas vorliest, ganz wie auf unserm serbischeu Relief. Rechts dicht am

Abb. 3. — Relief in Ince-Blundell-Hall.

Tische steht ein in einheimische Tracht gehüllter Mann, welcher die Rechte vorgestreckt auf einen vor ihm auf dem Tische liegenden Gegenstand legt, vielleicht einen Beutel; in der Linken hat er einen aufgeschlagenen Kodex. Es ist wahrscheinlich ein Käufer, der einen grossen Ankauf macht. Nicht ausgeschlossen wäre es auch, sowohl hier wie auf dem oben beschriebenen Neumagener Relief, in dem zweiten Kodexträger einen zweiten Kontorbeamten zu sehen, der das Buch der täglichen Ausgaben und Eingänge hält; dann hätte der andere den grossen Kodex in der Hand, in dem alle Geschäfte systematisch verbucht waren.

Dieselbe Szene haben wir noch auf einem anderen gallischen Relief aus Narbo, das bis jetzt kaum richtig gedeutet worden ist (s. zuletzt Espérandieu, Recueil n. 626). Links ist eine Szene dargestellt, die schwerlich in direktem Zusammenhange mit der rechts folgenden Darstellung steht; eine sichere Erklärung kann ich aber nicht vorschlagen. Auf dem rechten Ende des Reliefs ist dagegen eine bestimmt zu deutende Darstellung zu sehn. Rechts sitzt auf einem vierbeinigen Stuhle ein togatus, also ein Römer, n. l.; die Rechte hat er ausgestreckt. Vor ihm steht ein Kontortisch, auf dem der aufgeschlagene Kodex liegt. Ihm zugewendet steht ein Mann, wohl ein Sklave. Was er in der Hand, bezw. in den Händen hält, ist leider nicht zu sehen. M. E. ist es eine Rolle (oder Beutel?). Hinter ihm steht auf einem Doppelpostament ein offener Schrank mit zwei Abteilungen, wohl der Geldschrank, Wir haben also wiederum eine Geldabrechnungsszene vor uns, die unserem Relief besondere nahe steht.

Ob in dem Relief von Narbo und unserem Relief die Hauptperson, der Römer, gerade als römischer argentarius zu deuten ist, ist natürlich ungewiss. Es könnte auch ein beliebiger römischer Geschäftsmann sein. Es bleibt aber doch charakteristisch, dass die provinziale Sepulkralkunst gerade für die grossen Geldleute, die reichen Bankiers und Gutsbesitzer, die auf ihre Geldmacht stolz waren, und dabei, wenn es möglich war, ihr römisches Bürgertum betonten, einen oder mehrere Darstellungstypen ausgearbeitet hat, worin diese Herren bei dem sie besonders charakterisierenden Akte der Abrechnung oder der Einziehemg des Geldes erscheinen.

Die beiden oben beschriebenen Darstellungen zusammen ergeben ein lehrreiches Bild. Die provinziale Kunst, insoweit sie Szenen aus dem täglichen Leben dargestellt und für diese besondere Typen geschaffen hat, hatte hauptsächlich mit zwei Seiten des provinzialen Lebens zu tun: dem Leben der Militärs, sowohl der kämpfenden Armee, wie der administrativen Militärbeamten, und dem Leben der Geschäftsleute, hauptsächlich der Kaufleute und der Grossgrundbesitzer. Man sieht auch hier, wie die Provinzen eigentlich nur durch das römische Schwert und den römischen Beutel romanisiert wurden. Wichtig wäre es, feststellen zu können, wo und wann sich die typischen Darstellungen aus

dem realen Leben der Provinzen gebildet haben. Es ist nicht zufällig, dass wir für unsere beiden Darstellungen nahe Parallelen in Gallien fanden, in Italien aber nicht, und es wäre lohnend, die ganze Frage in grösserem Zusammenhange zu untersuchen. Doch dürfte man dabei zwei Dinge nicht zusammenwerfen: die Frage nach dem Entstehungsort und der Entstehungszeit der Typen aus dem provinzialen Leben, und die nach der Entstehung der zweistöckigen Stele sowie noch anderer Stelentypen, auf denen die Darstellungen aus dem wirklichen Leben Platz gefunden haben. Beides — Stelenform und Darstellungen — gehört organisch nicht zusammen; das zeigen sowohl die Neumagener Denkmäler, wie die gallischen Stelen mit ihren Darstellungen aus dem realen Leben, in ganz anderem tektonischem Rahmen.

M. Rostowzew.

Rom, am 1. August 1910.

INSCRIPTIONES
IN AGRO MACERATENSI NUPER REPERTAE
NEQUE IAM VULGATAE

1) Ad Sancti Claudi iuxta Cluentum flumen hic titulus effossus est ibidemque adservatur. Rep. sub an. 1900 vel paulo ante. Litteris non bonis.

SIKIS
KETRA · FL
MEBIXA BERIBIXI

Quid dicat, bene non intellego: infima romana aetate funebrisque titulus mihi videtur.

3 fortasse aetatem defuncti vel defunctae indicat. Sed vereor ne falsus sit.

2) Ad Sancti Claudi iuxta Cluentum flumen hic titulus una cum antecendenti rep. ibidemque adservatur.

D · M ·
TERENTIAE · VALLENTILLAE
CON · SANCTI · ET · INCOMPARABI (*sic*)
CVM · QVA · VIXI · ANN · XX · A · VIR
GINITATE SVA · SINE
VLLA · VILE · PVLFENIVS · (*sic*)
CORINT · MAR · ET · FIL · MATRI
PIENTISSIM POSVER ·

6 i. e. *ulla bile*. — In inscriptionibus Regionis V numquam Pulfenius nomen reperitur. Ecclesia Sancti Claudi extat prope ruinas coloniae Pansalanae (cuius meminit Plinius III, 13) atque extructa est fragmentis aedificiorum Romanorum (v. L. Lanzi, *sul sito di Pansula*); inter fragmenta reperiuntur laterculi cum hac inscriptione: Pansaniae, quae fabrica imperialis fuit, nisi memoria me fallit, in Umbria (v. Rossi, *San Claudio*).

3) Treae hic titulus una cum insequentibus repertus est in demolitione turris campanariae monasterii Minorum Observantium iuxta urbem eandem sub an. 1909 m. Apr. Una cum inscriptionibus reperta sunt etiam permulta fragmenta operum exculptorum, signorum, columnarum necnon simulacra quaedam Aegyptiaca.

C D E CVMIVS · C F. (*sic*)
C · N · DVO · VIR
HONORIS · DECVRION
MVNICIPVMQVE
SIGNVM · VICTORIAE
SACRVM · ET · BASIM
DE · PEQ · SVA · FAC
CVRAVIT

litteris bonis.

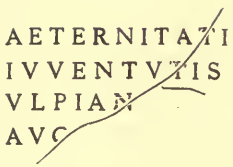
2 i. e. C. Decumius.

4) Una cum antecedenti rep.

. COLL · FABR
et cent ON *arior*

2 sic redintegro, nam collegi fabrum et centonariorum meminit titulus Treiensis C. I. L. IX 5653 | L · NAEVIO · L · F · VEL | FRONTONI | PAT MVN ET | COLLEGIOR | COLLEGIVM | FABRVM ET | CENTONARIOR

5) ibidem.



3, 4 fortasse fuit VLPIANus
AVG · lib
fac cur
similisve formula.
litteris magnis et pulchris.

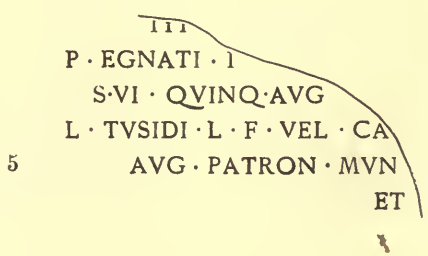
6) ibidem.

litteris magnis et pulchris in magno fragmento exculpto fortasse 'EX S(ua) P(ecunia) | PVBLICe dicavit' similisve formula fuit.

7) ibidem.

extat in magno fragmento; pulcherrime exculpta est littera.

8) Helviae Ricinae rep. sub an. 1890; ubi nunc sit, nescio.



2 P · EGNATI · P. f. Vel.

3 S · VI = S(ex) VIR · (?)

4 CA(mpestris). L. Tusedi Campestris meminit alter titulus Ricinensis.

9) Haec inscriptio exculpta est in dolio mediocris magnitudinis iuxta Cluentum flumen reperto, prope collem qui ' Col bucchero ' vocatur; adservatur domi cuiusdam coloni principis Bourbon del Monte.

C · IↃ · T · VIB ·

hae litterae fortasse nomina consulum indicant:

C · IↃ · : si Ↄ est pro V, fortasse in dolio inscripta sunt nomina L · [in inscriptione per errorem invenitur C (?)] Iulii Ursi et T. Vibi Vari consulum an. 134 p. Chr. n. vel A. Iulii Pompilii et T. Vibi consulum an. 177 p. Chr. n. [v. Liebenam, *Fasti consulares Imperii Romani*, von 50 v. Chr. bis 565 n. Chr., Bonn 1909] — C. Ioventius (seu Iuventius, seu Iulius) numquam consul invenitur cum. T. Vibio.

G. Tucci.

DETAILSTUDIEN ZUR GESCHICHTE DER ANTIKEN ROMS IN DER RENAISSANCE.

I.

Der Jupiter von Versailles und andere Statuen der Villa Madama.

Die Villa Clemens' VII. am Monte Mario gehört leider nicht zu den Palästen, über deren Antikensammlung uns das fleissige Werk Ulisse Aldrovandis unterrichtet. Der Grund zum Ausschluss dieser Villa wird einfach im Programm gelegen haben, das nur die eigentliche Stadt und ihre allernächste Umgebung umfasste; denn vergessen oder unzugänglich war die Villa damals nicht, da

---

Anmerkung

Die bei diesen Ausführungen wiederholt zitierten Bücher und Aufsätze, deren Kenntnis vorausgesetzt wird, sind folgende:

Aldrovandi. Statue di Roma; App. zu Mauro Antichità di Roma Venetiis 1556, 1558, 1562; es werden immer die vollständigen späteren Ausgaben (1558 und 1562), die untereinander in der Paginierung übereinstimmen, zitiert.

Cavallieri. Antiquarum statuarum urbis Romae libri IV.

1 bezeichnet die erste, vor 1570 erschienene Ausgabe von 52 Tafeln,

A die kurz vor 1580 herausgegebene, erst bei einer späteren Edition 1585 datierte Ausgabe von 100 Tafeln, liber primus et secundus,

B das dritte und vierte Buch, die 1594 erschienen.

Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia I-IV Roma 1878-1880.

niederländische Künstler zu Aldrovandis Zeit mehrfach dort gezeichnet haben, wie weiter unten festzustellen sein wird. So beklagenswert nun dieses Manco an Kenntnissen für uns sein mag, so interessant ist es wiederum, den zu Grunde gegangenen oder in alle Gegenden Europas zerstreuten Antikenschmuck aus den Spuren, die er hinterlassen hat, zu rekonstruieren.

Egger. Entwürfe Baldassare Peruzzis für den Einzug Karls V. in Rom (enthält eine Jnhaltsangabe des Sieneser Skizzenbuches) Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des Allh Kaiserhauses XXIII 1902 pag. 1-44.

Egger. Codex Escurialensis Wien 1906. (Der Text zu den Blättern mit antiken Statuen ist von Michaelis).

Franzini. Icones statuarum antiquarum urbis Romae. Romae 1589.

Lafreri. Speculum Romanae Magnificentiae; die darin enthaltenen Stiche umfassen den Zeitraum von 1540-1585.

Lanciani. Storia degli scavi di Roma I-IV Roma 1902-1911.

Michaelis. Geschichte des Statuenhofes im Vatikanischen Belvedere Archaeol. Jahrbuch V 1890 pag. 5-72.

Michaelis. Storia della Collezione Capitolina di Antichità Röm. Mitt. VI 1891 pag. 1-66.

Michaelis. Römische Skizzenbücher nordischer Künstler Archäol. Jahrbuch VI 1891 pag. 125-172, 218-238; VII 1892 pag. 83-105:

I Die Skizzenbücher Marten van Heemskercks
II Die Sammlungen della Valle
III Das Baseler Skizzenbuch
IV Drei Skizzenblätter Melchior Lorchs
V Das Cambridger Skizzenbuch.

Michaelis. Monte Cavallo. Röm. Mitt. XIII 1898 pag. 248-274.

Prospectivo Melanese. Mit Kommentar herausgegeben von Govi in den Atti della R. Acc. dei Lincei Serie II, vol. 3, 3 (1876), pag. 47-66.

Reinach. Répertoire de la statuaire I-IV Paris 1897-1910 Band I (Clarac de poche) immer als « Cl-R » und ohne Bandzahl zitiert.

Reinach. L'Album de Pierre Jacques de Reims. Paris 1902.

Robert. Skizzenbuch auf Schloss Wolfegg. Röm. Mitt. 1901 pag. 209-243.

Vaccarius. Antiquarum statuarum urbis Romae Icones. Romae 1584.

Die auf Tafel XV gegebene Photographie aus dem Skizzenbuch des Francesco di Hollanda im Escurial verdanke ich ebenso wie alle anderen Angaben über dieses Skb. Michaelis.

Die Photographien des öfters erwähnten Skizzenbuches von Marten de Vos hat mir mein hochverehrter Lehrer, Prof. Robert, liebenswürdigerweise zur Verfügung gestellt. Es handelt sich um das bei Robert Sarkophagreliefs III 2 im Vorwort beschriebene Skizzenbuch in niederländischem Privatbesitz.

Man wusste von den in Villa Madama befindlichen Antiken so gut wie nichts, bis Michaelis in einer Vedute im Skizzenbuch Heemskercks in Berlin die Ansicht des Gartens der Villa erkannte (Abb. 1) (1). An der Identität der Oertlichkeit kann, wie der Augenschein lehrt, gar kein Zweifel sein. Der Zeichner lehnte am Wandpfeiler des rechten Flügels der Loggia, der Exedra gegenüber

Abb. 1 — Heemskerck, Blick aus der Loggia in den Garten der Villa Madama.

(im Grundriss (Abb. 2) ist sein Standpunkt mit A bezeichnet) und sah in den Garten hinaus; diesen Blick kann man jetzt allerdings nicht mehr haben, da die Arkaden der Loggia vermauert sind (auf dem Grundriss schraffiert angegeben). Der sitzende Zeus, welcher im Vordergrunde sichtbar ist, hat eine merkwürdige Geschichte gehabt. Er war zu Ende des 15. und im Anfang des 16. Jahr-

(1) Fol. 24 r° des ersten Berliner Skizzenbuches; vgl. auch Abschnitt II. Michaelis bei Egger, Cod. Escur., Text zu fol. 56 r°.

hunderts im Besitz des Giovanni Ciampolini, in dessen Hause ihn Ghirlandajo und Aspertini zeichneten und wo ihn auch der Prospectivo Melanese sah. Später kam er, wahrscheinlich durch die Vermittelung Giulio Romanos, der die Sammlung Ciampolini kaufte, in die Villa Madama, wo er als Hauptstück der Sammlung in der grossen Exedra der Loggia seinen Platz bekam, so wie wir ihn bei Heemskerck sehen. Da stand er noch, als Marten de Vos (1) und der Zeichner des Pozzocorpus ihn studierten, ja in Villa Madama kennt ihn noch eine Zeichnung des XVIII. Jahrhunderts aus

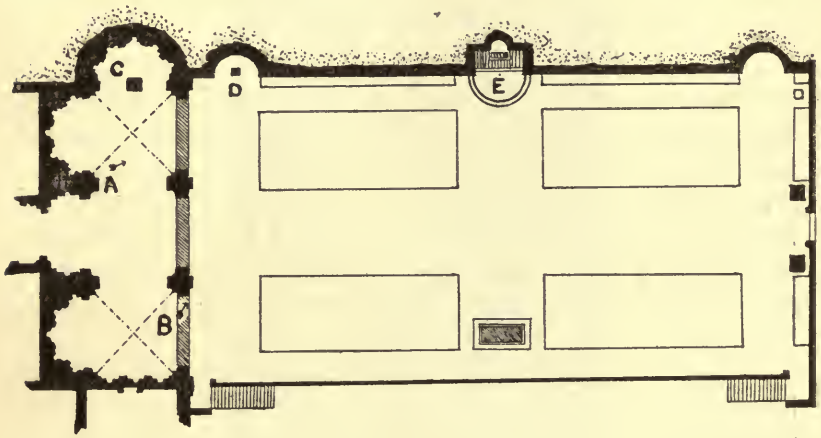


Abb. 2. — Grundriss von Loggia und Garten der Villa Madama.

der Sammlung Stosch in Wien, und zwar in unversehrtem Zustande. Das ist wichtig, denn 1827 ist auf dem Titelkupfer von Band IV des Museo Borbonico nur noch der untere Teil der Statue wiedergegeben, der allein auch heute noch sich im Neapler Museum wiederfindet. Ende des 18. Jahrhunderts, als die farnesische Sammlung nach Neapel überführt wurde, scheint also der Oberteil des Zeus verloren gegangen zu sein.

Nun ist es sonderbar, dass gerade auf einen Zeus der Villa Madama sich einige wichtige, wenig beachtete Urkunden beziehen. Es ist zunächst ein Bericht schweizerischer Gesandten, die 1575 den Palast des Cardinals Granvella in Besançon besichtigten. Sie

(1) Marten de Vos war Ende des 6. Jahrzehnts in Rom.

sahen im Hof eine Fontäne, als deren Hauptschmuck eine Statue aus weissem Marmor diente; sie stellte einen Mann mit einem bis auf die Brust reichenden Bart dar und trug fogende Inschrift in Goldbuchstaben:

Hanc nobilem Iovis statuam delicias olim
In vinea Mediceorum Romae illustriss. D.
Margareta ab Austria Duc. Camerini
Ann. M.D.XLI Granvellae cum ibi tum Caesaris
Vices ageret donavit qui eam Vesuntium
Transtulit et hoc loco posuit anno
M.D.XLVI (1).

Ein trüber Reflex dieser Schenkung ist offenbar der Passus bei Vasari aus der Beschreibung der Villa Madama im Leben Giulio Romanos: « e fra l'altre (nämlich statue antiche nelle nicchie) vi era un Giove, cosa rara, che fu poi da' Farnesi mandato al re Francesco di Francia, con molte altre statue bellissime » (V, 526 ed. Milanesi). Diese Statue kam später in den Garten von Versailles und ist der bekannte « Jupiter von Versailles » im Louvre (Abb. 3) (2).

Sieht man von der modernen Montierung als Herme ab, so ist eine grosse Aehnlichkeit mit dem Zeus bei Heemskerck unverkennbar, und der Gedanke liegt nahe, dass in dem Pariser Stück der von uns vermisste Oberteil der Statue zu erblicken ist. Dagegen sprechen allerdings die drei nach 1542 entstandenen Zeichnungen, welche die Statue vollständig zeigen und die man sämtlich als Kopien nach früheren Vorbildern ansehen müsste, wenn man die beiden Oberkörper für identisch halten wollte; doch würde man diesen misslichen Umstand ohne weiteres in Kauf nehmen, wenn es wirklich zuträfe, worauf alles hinzuzielen scheint: dass nämlich das Pariser und das Neapler Stück zusammengehören. In dieser Hoffnung sieht man sich leider getäuscht, denn in den Massen beider Stücke ist eine solche Verschiedenheit vorhanden, dass sie niemals auch nur willkürlich hätten aneinandergepasst werden

(1) Der Bericht zuerst publ. von Castan in Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements, V^e session, Paris 1881, pag. 79; danach bei Müntz Revue archéol. Série III, vol. 3, 1884, pag. 312-313.

(2) Vgl. Fröhner Notice de la sculpture antique du Louvre, no. 31.

können (1). Wenn man nun nicht das Neapler Stück zu gunsten des Pariser aufgeben will, muss man die Hypothese der Identität des Pariser Torsos mit dem Oberteil des Zeus Madama fallen

Abb. 3. — Jupiter von Versailles.

lassen und ist zu der Annahme gezwungen, dass es in Villa Madama zwei nahezu identische Zeustorsi gab. Diese Annahme, so wenig plausibel sie erscheinen mag, trifft das Richtige; das be-

(1) Die Herren Héron de Villefosse und Gattini, die Direktoren des Louvre und des Museo Nazionale, hatten die Güte, beide Stücke genau nachzumessen. Danach sind die Masse folgende: Umfang des Körpers in Hüft-

weist eine zweite Zeichnung aus dem Album Heemskercks (fol. 46; die untere Hälfte in (Abb. 4) reproduziert).

Sie zeigt an einen Pfeiler gelennt eine weibliche Herme, daneben auf der Erde liegend eine halbbekleidete männliche Statue, eine Kandelaberbasis und einen Fuss. Um die Oertlichkeit festzustellen, braucht man nur das Profil des Pfeilers, an dem die Herme lehnt, zu betrachten; es ist das an dem grossen Wulst leicht erkennbare, charakteristische Pfeilerprofil der Villa Madama. Der Pfeiler, um den es sich handelt, kann nur einer der beiden mittleren an der Loggia sein; da man von der Mauer im Hintergrunde auf der Zeichnung keine Spur sieht, wird man dem entfernteren den Vorzug geben. Dicht dahinter sass der Künstler, um die Fragmentengruppe aufzunehmen (auf dem Grundriss ist sein Platz mit B bezeichnet); die nebenstehende Photographie (Abb. 5) gibt den Pfeiler in der gleichen Ansicht, soweit sich heute bei der Vermauerung der Loggia eine Identität der Perspektive erzielen lässt.

---

höhe, also an der schmalsten Stelle 2,00 m, Umfang der entsprechenden Höhlung am Neapler Torso 1,59 m; Durchmesser des Körpers am Ende des antiken Teils beim Pariser Torso 0,50 m, Durchmesser der Höhlung bei dem anderen Stück 0,435 m.

Für die Feststellung der Identität des Pariser Stückes mit dem Oberteil der bei Hee. fol. 46 gezeichneten Statue (vgl. den Text weiter unten) sind folgende Angaben über Ergänzungen etc., die ich ebenfalls Monsr. Héron de Villefosse verdanke, von Wichtigkeit- « Tout le crâne avec la chevelure, depuis les premières mèches au dessus du front jusqu'à la nuque est rapporté, et probablement moderne. Sont également modernes la gaîne, la draperie qui tombe en avant avec le gros noeud de draperie à droite et les bouts pendants de la draperie du même côté. Du côté gauche, affleurant la draperie près de l'épaule, on remarque sur la poitrine, à la hauteur du sein gauche, une entaille angulaire remplie de plomb. A la base du torse en avant, et tout autour de la partie antique, à l'endroit où le torse s'ajuste avec la draperie moderne, on remarque sur le marbre *une bande plus blanche que le reste, de la largeur uniforme d'environ 1 centimètre 1/2, qui parait indiquer un encastrement antique.* Sur cet espace blanc on observe deux traits tracés à la pointe, un peu au desous et légèrement à droite du nombril. Ce sont probablement des points de réfère pour ajuster les deux morceaux dont se composait la statue. *Dans le dos la plus grande partie de la draperie qui traverse le dos en diagonale, depuis l'épaule gauche jusqu'à la hanche droite est antique* ».

Was nun die am Boden liegende Statue angeht, so ist es wohl nicht zweifelhaft, dass wir es hier mit dem Jupiter von Versailles in seinem ursprünglichen Zustande zu tun haben. Dass es sich in der Zeichnung um einen älteren Gott und zwar wahrscheinlich um Jupiter handelt, lehrt der erste Blick; vergleicht man dann die Photographie und die in der letzten Anmerkung gegebene Beschreibung Héron de Villefosses, namentlich in bezug auf die Bruchflächen des r. Armes und die Gewandreste mit Heemskerck, so ergeben sich eine solche Menge von Uebereinstimmungen, dass die Identität sicher erscheint.

Abb. 5.

Abb. 4. — Heemskerck, Zeichnung des Jupiters von Versailles im Urzustand.

Es ist also gelungen, den Jupiter von Versailles sozusagen bis in seinen Urzustand, als er noch der Aufstellung harrend in einem Statuengarten umherlag, zurückzuverfolgen; es ist aber vielleicht sogar möglich, dass wir eine Darstellung seiner Auferstehung aus der Erde besitzen.

Im Städtischen Museum von Haarlem hängt ein Gemälde, welches auf Grund genauer stilistischer Übereinstimmung mit einem 1552 datierten und signierten Bilde Marten van Heemskercks in Lille als ein Werk dieses Künstlers aus den 50er Jahren zu betrachten ist (Tafel XV) (1). Im Vordergrund ist das Gleichnis vom

(1) Vgl. Hymans, Carel van Mander I 1884 pag. 372, Preibisz Martin van Heemskerck pag. 44, Tafel X oben. Da es nicht möglich war, eine bessere Photographie des Bildes zu erlangen, geben wir auf unserer Tafel mit gütiger Erlaubnis des Verlages einen (besser ausgefallenen) Nachdruck der Phototypie bei Preibisz.

barmherzigen Samariter dargestellt, während weiter hinten eine Statue in Gegenwart des Papstes ausgegraben wird; die Lokalität ist in der Nähe von Rom, wie die Ansicht der Stadt im Hintergrunde beweist. Dass es sich hier um ein historisches Ereignis handelt, ist wohl sicher; ebenso, dass die Auffindung eines berühmten Stükkes dargestellt ist: das beweist die Anwesenheit des Papstes, das beweist ferner der Umstand, dass dieses Erlebnis im Geiste des Künstlers noch nach 20 Jahren lebendig war. Nun gibt es in den Zeichnungen, Stichen und Statuenbeschreibungen des ganzen 16. Jahrhunderts keine einzige Zeusstatue, die irgend welchen Ruhm genossen hätte ausser eben unserem Jupiter von Versailles, den sogar Vasari zu erwähnen sich verpflichtet fühlt. Schon aus diesem Grunde also müsste man das Bild auf unsere Statue beziehen. Dazu kommt, dass der ausgegrabene Zeus durchaus mit dem Jupiter von Versailles in seinem ursprünglichen Zustande übereinstimmt — dafür, dass selbst der Adler, der auf der Zeichnung Heemskercks verdeckt sein würde, am Original vorhanden war, spricht die niemals schwankende Deutung auf Jupiter — und zuletzt fällt dafür nicht leicht ins Gewicht die Lokalität der Auffindung. Diese ist allerdings nicht ohne weiteres zu erkennen. Klar ist nur, dass die Aktion in den Norden von Rom verlegt ist, denn Engelsburg und Vatikan liegen im Vordergrunde der Stadtansicht. Aus der Lage der Engelsburg zum Vatikan, der in grösserer Ferne und rechts von dieser erscheint, lässt sich auf einen Standpunkt des Beschauers etwa im Nordwesten beider, also auf die Monti Parioli schliessen. Man könnte demnach geneigt sein, die Handlung an den Abhang dieser Höhen zu verlegen, wenn nicht der ganze Vordergrund als zu dem rechten Tiberufer gehörig gezeichnet wäre. Nun bemerkt man aber an der Ansicht der eigentlichen Stadt, dass auch für diese ein ganz anderer Aufnahmestandpunkt vorauszusetzen ist als für Vatikan und Castel S. Angelo: das Pantheon mit seiner Vorhalle ist von vorn rechts gesehen, und dicht hinter ihm links steht die Markaurel-Säule; rechts hinter dem Pantheon erhebt sich das Kapitol, und daran reihen sich Palatin, Aventin und ganz rechts, hinter Sankt Peter, ist noch der Rücken des Ianiculum zu sehen; aus alledem ergibt sich, dass der Zeichner dieses Panoramas auf dem vatikanischen Hügel oder auf den nördlichsten Ausläufern des Ianiculum gestanden haben muss. Das Bild ist

also aus ganz verschiedenen Stadtansichten zusammengeschweisst, und für die Lokalisierung der Ausgrabungsstätte ist nichts weiter von Bedeutung, als dass der Künstler sie in eine bestimmte topographische Beziehung zu der Stadt, dem Vatikan und der Engelsburg gesetzt hat, dass er sie also im Norden dieser beiden Gebäudekomplexe und zwar auf dem rechten Tiberufer vorsichgehen lässt. Wenn er nun die Statue an einem Hügel, der vom Vatikan nur durch eine Talsenke getrennt ist, auffinden lässt, so kann mit dem Tal nur die Valle dell'Inferno und mit dem Hügel der Monte Mario gemeint sein.

Noch ein Argument lässt sich dafür, dass der Zeus des Bildes in Villa Madama zu suchen ist, ins Feld führen. Liegt der Darstellung wirklich ein historisches Ereignis zu Grunde, woran zu zweifeln wir nicht den mindesten Grund haben, so muss es in die römischen Jahre Heemskercks 1532-1536, also in die letzte Zeit Clemens' VII. oder in den Anfang des Pontificats Pauls III. fallen. Wäre die Statue unter Paul III. gefunden worden, so würde sie sicher — denn dass der Papst die Statue, die er auf dem Bilde besichtigt, erworben hat, ist doch mehr als wahrscheinlich — in die farnesischen Sammlungen gelangt sein, aus denen wir jedoch kein ähnliches Stück kennen, trotzdem wir sehr genau über sie unterrichtet sind. Wurde die Statue aber noch unter Clemens gefunden, wo sollte man sie anders suchen als in der Villa, deren glänzendere Restauration er damals nach der Verwüstung durch die Barbaren plante?

Alles dies zusammengenommen, stellt sich die Geschichte des Jupiter etwa folgendermassen dar: Er wird in den Jahren 1532-1534 am Monte Mario gefunden und in die Villa des Papstes geschafft, wo ihn Heemskerck noch unaufgestellt und in seine zwei Stücke zerlegt zeichnet. Sechs oder sieben Jahre später schenkt ihn Margarete von Oesterreich, die inzwischen Besitzerin der Villa geworden war, zum Dank für politische Bemühungen dem Cardinal Granvella, der ihn nach Besançon entführt. Dort schmückt er die Fontäne im Hofe des Palastes, bis er in den Garten von Versailles versetzt wird. Erst bei dieser Gelegenheit scheint der Unterteil verloren gegangen zu sein, denn die Hermendrapierung stammt offenbar aus dem 17. oder 18. Jahrhundert, kann jedenfalls nicht schon 1542 entstanden sein.

Wir müssen noch einmal zu der Zeichnung Heemskercks, von welcher unsere Untersuchung ausgegangen ist, zurückkehren, denn sie birgt noch ein Rätsel: die Kolossalstatue, welche in der ersten grossen Nische der Mauer steht und deren seltsames Gewandmotiv noch immer keine Deutung gefunden hat. Ein Blatt des Cambridger Skizzenbuches, über welches in der Beschreibung Michaelis' irrige Angaben enthalten sind, gibt die Lösung des Problems.

Der " grosse Fuss mit Sandale " nämlich auf fol. 54 des Cantabrigiensis ist nichts anderes als der linke Stiefel des Neapler Genius (Cl-R 453, 2) und zu dieser Skizze — zu ihr allein, denn die anderen Zeichnungen des Blattes sind aufgeklebt — gehört die Beischrift: " in the hous of madama wethowt rom "; ausserdem ist auf der Rückseite dieses Blättchens der Elefantenkopf von dem bekannten Brunnen in Villa Madama gezeichnet: es kann deshalb keinem Zweifel unterliegen, dass der Genius sich damals (in den 50 er Jahren) [1] in dieser Villa befand. Dass der Koloss schon 20 Jahre früher dort stand, lernen wir eben aus der Vedute bei Heemskerck, wo er unschwer in der Nische links vom Elefantenbrunnen zu erkennen ist.

Die offenbar etwas zu gross gezeichnete Statue hinter dem Baum bei Heemskerck ist wohl einer der beiden aufgemauerten Kolosse, die noch jetzt das Gartentor bewachen, ist also nicht zu den Antiken zu rechnen. Dagegen sind die zwei hinter dem Zeus in den Nischen der Exedra erscheinenden Figuren sicher antike Statuen, lassen sich aber vorläufig nicht identifizieren. Zu dem Antikenbestand der Villa darf man wohl auch die Gruppe der sitzenden Musen aus der Hadriansvilla in Tivoli rechnen, die Pirro Ligorio beschreibt und von denen Heemskerck vier gezeichnet hat [2], ebenso die anderen auf den Blättern Heemskercks, welche den Genius und die Musen enthalten, gezeichneten Figuren, sodass wir mit Einschluss der zwei bei Cavallieri gestochenen Statuen folgende Stücke des Statuenschmuckes der Villa Madama nachweisen können:

[1] Diese Datierung des Cambridger Skizzenbuches, welche von der Michaelis' um 3 Jahrzehnte abweicht, werde ich in Abschnitt IV näher begründen.

[2] Vgl. Hübner in Revue archéol. 1908 II pag. 359 sqq.

TABELLE.

Zeichnungen	Stiche	Besitzer
1. Thronender Zeus = Reinach Rép. II 631,3		
Escur. 56 r° unt. Haelfte		Farnese - Neapel n° 643 (Kat. 1908)
Aspertini Wolfegg 46 v° 47		
Wien Hofbibl. Skizze für die Aufstellung		
Heemsk. I 24 *c*		
Marten de Vos		
Pozzo Windsor IX 22		
Wien Hofbibl. 18 Jahrh.		
2. Stehender Zeus (Jupiter von Versailles) = Reinach 158,8		1541 an Cardinal Granvella nach Besançon - Versailles - Louvre n° 31 (Froehner).
Heemsk. I 46 *c*		
Heemsk. Bild in Haarlem		
3. Genius = Reinach 453, 2		
Heemsk. I 24 *d*; I 58 *a* ganz; I 31 v°, 65 v° Fuss	Marco Dente, Bartsch 480	Farnese - Neapel n° 37
Cambr. 54 *c* Fuss		

Zeichnungen	Stiche	Besitzer
4. Euterpe = Reinach 558,3		
Heemsk. I 58 *b*	« Lombard » (Exemp. in Dresden, im Gegs.)	Farnese - Neapel
5 bis 12. Acht sitzende Musen = Reinach 272, 5 ; 261, 2 ; 274, 7 ; 262, 4 ; 270, 3 ; 276, 1 ; 279, 7 ; 268, 4 .		
Heemsk. I 34 ab und 34 v° ab vier davon; « Peruzzi » Siena 3 v° *c* eine.		Christine von Schweden - Philipp II Madrid n° 49-56 (Hübner)
13. Niobide = Reinach 316, 4		
Heemsk. I 34 v° *c*		Farnese - Neapel n° 248
14. Bacchantin = Reinach 266,3		
Heemsk. I 34 v° *d*		Christine von Schweden? Stockholm?
15. Imperator mit Füllhorn = Reinach 568, 6	Cavall. A 98	Farnese - Neapel n° 1004
16. Diadumenos = Reinach 524,2	Cavall. A 97	Farnese - Brit. Museum

Aus diesen Proben erhalten wir ein Bild von der Geschichte der Statuen in Villa Madama im allgemeinen (1). Die Villa war, nachdem sie nach dem Tode Clemens' VII. kurze Zeit dem Kapitel von S. Eustachio gehört hatte, 1538 in den Besitz der Margarete von Oesterreich, Gemahlin Ottavio Farneses, übergegangen. Nach ihrem Tode (1586) fielen die Sammlungen wie die des Palazzo Medici-Madama an die Farnese, sodass sich der grössere Teil der uns bekannten Stücke im Neapler Museum wiederfindet; auch der Diadumenos war bis 1860, wo er nach London verkauft wurde, im Palazzo Farnese. Manche Stücke hingegen, wie die 8 Musen, der Jupiter von Versailles und vielleicht auch die Bacchantin — sofern sie wirklich zu den Antiken der Villa Madama gehört hat — wurden der farnesischen Sammlung entfremdet; wir müssen also annehmen, dass ein Teil der Antiken aus der verfallenden Villa noch zu Lebzeiten Margaretes verschwand und nur der Rest schliesslich an die Farnese gelangte. Dieser Rest wurde aber nicht wie die Stücke des Palazzo Madama mit den farnesischen Antiken vereinigt, sondern blieb in der Villa; in den Inventaren vor der Ueberführung nach Neapel kommen die uns bekannten Stücke nicht vor, erst in dem von 1796 erscheinen der Genius, der Imperator etc., nachdem sie mit den Stücken des Palazzo, der Farnesina und der Gärten in die Bourbonenresidenz transportiert worden waren (2). Bei der Fülle der in diesem Inventar schon vorhandenen Stücke unbekannter Provenienz entschwindet leider auch die Möglichkeit den Bestand der Villa durch Subtraktion der Antiken des Palastes etc. vom Ganzen herausfinden zu können; wir müssen uns bis zur Auffindung neuer Zeichnungen und Inventare bescheiden.

(1) Zur Baugeschichte der Villa Madama vgl. Geymüller, Rafaello Sanzio studiato come architetto, 1884 und Theobald Hofmann, Raffael als Architekt, I Villa Madama zu Rom, Dresden 1900.

(2) Die Inventare der Sammlung Farnese sämtlich in den Documenti inediti.

II.

Bemerkungen zu den Statuenzeichnungen Marten van Heemskercks

Die erste und bis jetzt einzige Bearbeitung der römischen Skizzenbücher Marten van Heemskercks liegt 20 Jahre zurück; inzwischen hat sich das Material an Skizzenbüchern, Stichen und Inventaren so vermehrt, dass viele der bisher rätselhaften Blätter ihre Erklärung gefunden haben. Im Folgenden soll eine Zusammenstellung dieser Nachträge, soweit sie nicht schon in Abschnitt I verwertet sind, versucht werden; diese beschränkt sich jedoch, da die Zeichnungen der Baudenkmäler von anderer Seite in Kürze eine eingehende Behandlung erfahren werden, ausschliesslich auf die Blätter mit Statuenzeichnungen.

Der erste Berliner Band stellt bekanntlich in der Hauptsache die Reste eines einheitlichen Skizzenbuches im Format 21-13,5 cm dar; die Autorschaft Heemskercks ist aus vielen Gründen wahrscheinlich, und mit der Datierung, welche diese Zuschreibung nach sich zieht, ist man noch in keinem Falle auf Schwierigkeiten gestossen. Es kann demnach als sicher gelten, dass Band I von der Hand Heemskercks herrührt und während seines Aufenthaltes in Rom 1532-1536 entstanden ist.

Anders steht es mit Band II. Ihn haben Springer (1) und Michaelis auf Grund der Monogramme auf fol. 36 und 91 v° und der Aehnlichkeit mit Band I dem Künstler unbedenklich zugeschrieben; nur zwei stark abweichende Blätter scheiden sie aus, das 1529 datierte Kapitäl fol. 70 und die vier weiblichen Gewandfiguren fol. 57. In der Tat sind viele Zeichnungen des zweiten Bandes denen des ersten so gleich in der Technik, dass sie ganz sicher von Heemskerck herrühren; dazu gehören von den Blättern mit Statuen 16v°, 20r°, 48v°; 16v° und 48r° stimmen in Format

(1) Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen XII 1891, S. 116 sqq.

und Technik zu I 62, und 20r° passt in der Grösse ungefähr zu I 4 und in der Ausführung vollkommen zu der Ansicht des Hofes der Casa Maffei I 3v°. Doch erheben sich andern Blättern gegenüber Bedenken: einmal finden sich in diesem Bande zahlreiche Aufnahmen von Architekturdetails und Innendekorationen, zum Teil auch mit genauen Massen etc. versehen, sodass man notwendig einen Autor mit starken architektonischen Interessen, die von Heemskerck nicht bekannt sind, voraussetzen muss. Bei einer anderen Gruppe, die z. T. unserem Interessenkreise angehört (fol. 8v°, 26v°, 34v°, 62v°, 65v°, 91r°), lässt sich seine Autorschaft noch bestimmter widerlegen.

Heemskercks Zeichenart bleibt sich, wie seine zahlreichen anderen Blätter zeigen, bis in sein spätes Alter gleich. Auf den Blättern des ersten Bandes, selbst auf solchen, die nicht für den Stich berechnet sein können, wie die Studien nach Füssen und ähnlichen Details, zeigt er immer eine ausserordentlich bestimmte und detaillierte Art der Zeichnung; die Konturen sind scharf markiert, die Schatten sind kräftig angegeben, und die Zeichnungen wirken sehr plastisch. Die Skizzen sind, da nirgends eine Bleistiftvorzeichnung erkennbar ist, und öfters Korrekturen mit der Feder vorkommen, vor dem Original selbst fertig ausgeführt, setzen also grosse Gewandtheit in der Strichführung voraus. Selbst wenn man nun annimmt, dass das ganze Skizzenbuch I in die letzte Zeit seines römischen Aufenthaltes fällt, so müsste er sich in den vorhergehenden Jahren ausserordentlich vervollkommnet haben, wenn er wirklich mit so geringem Zeichentalent, wie es z. B. fol. 62v° und 65v° im zweiten Bande offenbaren, in Italien angekommen war. Jedenfalls müssten diese Zeichnungen dann früher entstanden sein als die des Skb. I. Nun haben wir aber ein bestimmtes Zeugnis für die Priorität des einen der genannten Blätter aus Skb. II vor einer typischen Zeichnung des ersten Bandes: II 62v° nämlich ist die Fontäne im Giardino Cesi, die man auch auf der Vedute I 25r° (1) sieht, in grösserem Masstabe gezeichnet (Abb. 6.) Doch dient hier zum Auffangen des Wassers ein modernes Bassin, während auf dem Blatt des ersten Bandes ein antiker Sarkophag

(1) Abbildung bei Michaelis Arch. Jahrb. 1891 pag. 139.

an dieser Stelle steht. Aldrovandi nennt 1550 das Bassin « fonte » (1), woraus sich ergibt, dass es damals kein Sarkophag war (den Aldrovandi immer als « pila » oder ähnlich bezeichnet), dass also das Blatt des zweiten Bandes den späteren Zustand wiedergibt.

Auch scheint der Zeichner dieses Blattes derselbe zu sein wie der, welcher die oben erwähnten weiblichen Gewandstatuen

Abb. 6. — Anonymus ca. 1550: Fontäne im Giardino Cesi.

auf fol. 57r° gezeichnet hat; es sind dies Kopien nach Stichen aus der Schule Lambert Lombards, die frühestens in die 40 er Jahre zu setzen sind (2). Dieser Umstand im Verein mit der ausgesprochen niederländischen Zeichenmanier machen es sehr wahrscheinlich, dass auch dieser Künstler ein Niederländer war; weiteres lässt sich über seine Persönlichkeit nicht aussagen.

(1) Pag. 125: « In capo di questa strada del giardino a man dritta, vi un fonte, nel quale cadono le acque da una lumaca di marmo: E poco sopra questa lumaca è un putto, con una urna in collo in atto di versare giù acqua ».

(2) Exemplare in Dresden und Düsseldorf.

Wenn diese Blätter also aus dem Werke Heemskercks ausgeschieden werden müssen, so gehört ihm die nachträglich bezeichnete Ansicht des Hofes in Casa Sassi (1) sicher an; umso mehr als er sie später auf einem Bilde als Hintergrund verwandt hat (Mitteilung des Herrn Dr. Preibisz). Dieses Blatt wurde, von Cuernhaert gestochen und zwar, wie die auf der Vorzeichnung eingetragene Jahreszahl zu beweisen scheint, im Jahre 1555.

Abb. 7. — Stich nach Heemskerck (?): Sammlung Valle-Capranica.

Cuernhaert ist offenbar auch der Autor des zwei Jahre früher bei Kock erschienenen Stiches mit der Ansicht der Sammlung Valle, der in der ganzen Anlage auffallende Aehnlichkeit mit dem Prospekt der Sammlung Sassi hat (Abb. 7). Nun ist ja schon von Michaelis erkannt worden, dass der Zustand der Sammlung Valle, den der Stich von 1553 repräsentiert, ein wesentlich früherer ist als der, den Aldrovandi 1550 kennt, dass er also auf eine ältere Vorlage zurückgehen muss. Nun bietet sich in der Ansicht der rechten Seite des Statuengartens im Skizzenbuch des Francisco de Hollanda

(1) Abbildung bei Michaelis Arch. Jahrb. 1891 pag. 171.

im Escurial (Abb. 8) (1) eine weitere Handhabe zur Datierung der Originalzeichnung; dieses Blatt ist ca. 1538-39 entstanden, und doch stellt es immer noch einen späteren Zustand dar als der Stich, denn die bei Kock noch leeren Nischen sind ausgefüllt und die im Hofe umherstehenden Statuen sind wie bei Aldrovandi beseitigt. Da also die Vorlage ungefähr in die römischen Jahre Heemskercks fällt, liegt es sehr nahe, in ihr eine verschollene Zeich-

Abb. 8. — Francisco de Hollanda: Rechte Wand des Statuengartens Valle-Capranica.

nung Heemskercks zu vermuten, und die Analogieen mit der Ansicht der Sammlung Sassi machen diese Hypothese zu einer plausiblen Annahme. Der gleiche Fall, dass eine später gestochene Zeichnung Heemskercks verloren gegangen ist, liegt ja bei den Blättern vor, die Episcopius in seinen « Paradigmata Graphices » reproduziert hat.

Von den übrigen Antikenzeichnungen, die unter dem Namen Heemskerck sich in den Kupferstichkabinetten finden, hat Egger

(1) Fol. 54r°; die Abb. nach einer Photographie Michaelis.

die Dresdener Zeichnung mit den Dioskuren von Monte Cavallo in den Kreis Ghirlandajos verwiesen (1); ebenso verschieden von seiner Art ist der Mark Aurel im British Museum (1861-8-10-46); absolut nichts mit ihm zu tun haben die Blätter mit Antikenstudien, die im Louvre unter seinem Namen gehen (2); es sind dies hauptsächlich Statuenaufnahmen aus der Sammlung Valle, die von einem Italiener aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts herrühren.

Dies im allgemeinen zu den Statuenaufnahmen Heemskercks. Die Bemerkungen zu den einzelnen Zeichnungen habe ich im Folgenden nach der Reihenfolge der Blätter in den Skizzenbüchern zusammengestellt.

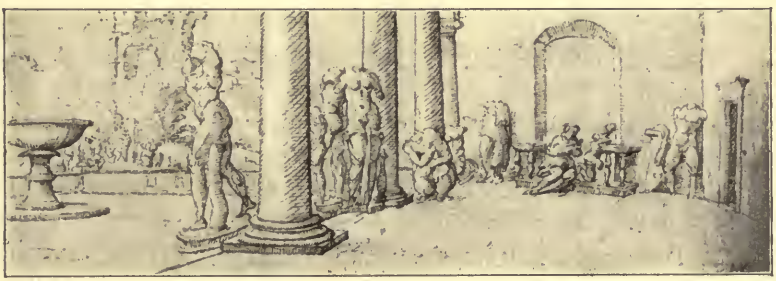


Abb. 9. — Heemskerck: Hof des Pal. Medici-Madama.

Hof der Casa Madama (unterer Teil von I 5r° Abb. 9): I 5r° und II 48 r°:

f) Die Gruppe des Dionysos und Eros ist auch im Cambridger Skizzenbuch f. 10 gezeichnet; Michaelis hat sie nicht erkannt, da seine Gewährsmänner den Eros, welcher nur im Hintergrunde angedeutet ist — die Zeichnung ist von der Seite des Bacchus aus aufgenommen — übersehen hatten.

Auch hier ist die Gruppe noch unergänzt, ebenso im Jahre 1586, wo sie in der Ausfuhrerlaubnis beschrieben wird als « un bacco nudo in piedi senza testa et braccia con un putto appreso senza testa braccia et una gamba » (Doc. ined. I pag. V).

k) Michaelis wundert sich darüber, dass der Harmodios sich nicht in der Nähe des Aristogeiton befindet, obgleich er sicher mit ihm zusammen gefunden worden ist. Beim Harmodios sind

(1) Cod. Escur. Text pag. 47.

(2) Photographien verdanke ich Herrn Dr. Preibisz.

bekanntlich die Extremitäten bis auf den linken Oberschenkel ergänzt, der Kopf dagegen ungebrochen; er ist daher mit Sicherheit in dem Torso mit Kopf, der rechts hinten in der Ecke auf fol. II 48 zu sehen ist (bei Michaelis *k*), zu erkennen und befindet sich unter den « cinque torsi ignudi » Aldrovandis. Im Inventar von 1566 (Doc. ined. I pag. V) wird er wegen des Kopfes mit den wulstigen Lippen und dem krausen Haar für einen Mohren ausgegeben: « Un moro nudo gladiator con la testa ⟨senza⟩ braccia et gambe ». Dass das « senza » zu ergänzen ist, wird durch das zweite undatierte Inventar, das mit dem ersten meistens wörtlich übereinstimmt, bewiesen, denn dort wird aufgeführt: « Un Moro nudo Gladiatore con la testa, senza braccia, et gambe » (Doc. ined. II pag. 377).

l) Der nackte Torso in der Haltung des knieenden Aegineten, vor dem der zeichnende Künstler sitzt, (s. Abb. 9) ist ohne Zweifel das jetzt im Louvre befindliche Stück des attalischen Weihgeschenks (publ. von Reinach im Bull. de corr. hell. XIII 1889 pl. I; zur Geschichte aller Stücke vergl. Arch. Jahrb. 1893 pag. 119 sqq. und Monatsh. für Kunstwissenschaft II 1909 pag. 275 sqq.) Claude Bellièvre beschrieb im Winter 1514-15 das Stück noch in Casa Madama, wie folgt: « Est et alius modica coma imberbis cuius facies ostendit impetum virilitatis, hic vulnus habet in femore sinistro et alterum in latere dextro, hic etiam uno genu terram attingit videturque velle levare lapsum ensem » (Klügmann, Archaeol. Zeitung 34 (1876) pag. 35). Aldrovandi und die späteren Inventare kennen ihn nicht mehr; er war also inzwischen in eine andere Sammlung übergegangen, woraus sich erklärt, dass er später nicht in den Besitz der Farnese und nach Neapel gelangte. Die Teile der Statue, welche bei Hee. fehlen, entsprechen genau den jetzigen Ergänzungen (vgl. Reinach l. c. pag. 123 note 3).

8 *v°*: *a*) Männlicher Torso. Die Zeichnung 46v° *b*) gibt die Rückansicht desselben Stückes.

25 *r°*: Ansicht des Gartens der Villa Cesi.

m) Liegende Figur. Sie ruht auf einem Sarkophag und ist sicher der bei Aldrovandi erwähnte Flussgott, « che giace mezzo ignudo sopra una pila antica ». Dass die Brustmuskeln übertrieben gezeichnet sind, findet man bei Hee. öfter, z. B. beim Merkur und den nackten Torsi auf der Ansicht der Sammlung Sassi.

Vier Statuen. 26 *r°*:

Die Statuen haben sich zur Zeit Heemskercks sicher noch nicht in der Sammlung Carpi befunden, wie Michaelis vermutet, da diese allem Anschein nach erst im 5. Jahrzehnt geschaffen wurde (vgl. Lanciani, Storia degli scavi III pag. 176-185).

a) Hercules. Dasselbe Stück von vorn ist offenbar im Berol. n°. 162 gezeichnet; als Originale kommen von altbekannten Statuen nur die im Louvre (Slg. Borghese; Clarac-Reinach 152, 6) und in den Uffizien (Dütschke III 95, Cl-R 474, 1; phot. Arndt-Amelung 346) in Betracht. Da bei dem borghesischen Exemplar der r. Arm antik ist, kann es sich nur um das mediceische handeln, bei dem die Bruchflächen der Arme mit Heemskerck und Berol. genau übereinstimmen. Diesen Hercules, der schon 1666-88 im Inventar der Medici erwähnt wird (Dütschke), wird man rückwärtsgehend in der Sammlung Valle suchen; in der Tat wurde nach dem Zeugnis des Inventars aus dem Pal. Rustici an die Medici verkauft: « In prima un Hercole di naturale antico, senza braccia » (Doc. ined. IV pag. 380), den auch schon Aldrovandi erwähnt (Michaelis Slg. Valle n. 154). Er stand in der dritten Nische auf der rechten Seite des Hofes.

b) Hermes.

Die Figur ist in sehr starker Unteransicht gezeichnet, sodass die Füsse bis über die Knöchel hinauf unsichtbar sind. Auf dem Kopf ist daher der runde Hut nicht ganz deutlich, aber doch mit voller Sicherheit erkennbar. Die Figur stellt also Hermes dar und ist, wie aus den Ergänzungen hervorgeht, mit der Statue der Uffizien (Dütschke III 98; Cl-R 364, 8) identisch. Man wird diese in der Sammlung Valle suchen, zumal die erste Figur des Blattes eine Statue der Slg. Valle-Rustici darstellt. Im Pal. Rustici befand sich jedoch selbst zur Zeit Aldrovandis kein Hermes; erst später stand ein solcher in einer Nische der l. Schmalseite des Hofes (Michaelis Slg. Valle n. 167), dessen Beschreibung zu dem unseren nicht passt. Dagegen beschreibt Aldrovandi einen Hermes im Pal. Capranica, der zu unserer Zeichnung ganz genau stimmt: « quella, che è nel mezzo di loro, è un Mercurio ignudo con la veste avolta nel braccio manco » (pag. 219; vgl. Michaelis Slg. Valle n. 70). Er stand in der mittelsten Nische der oberen Reihe im Garten; Kock hat dort noch eine andere Figur, bei Francesco

de Hollanda dagegen steht sie schon dort, hat jedoch merkwürdigerweise den r. Arm als nach unten gebeugt ergänzt. Weder Aldrovandi 1550 noch das Inventar von 1584 kennen diese Ergänzung; ist sie wirklich einmal vorhanden gewesen oder hat sich Franc. de Holl. versehen? An der Identität mit der bei Heemskerck gezeichneten Statue dürfte man jedenfalls aus diesem Grunde nicht zweifeln (1).

c) Constantin.

Michaelis bemerkt, dass dieselbe Statue von vorn im Berol. fol. 61 n. 144 *a* gezeichnet ist, ohne sie zu identifizieren. Es ist eine von den drei Constantinstatuen, die, wie Fichard (1536; pag. 41) bezeugt, zu Heemskercks Zeit noch in den drei freien Ecken der Basis der Rossebändiger standen (vgl. Michaelis Roem. Mitt. 1898 pag. 252 sqq.) und wohl in Verbindung mit dem Mark Aurel ca. 1538 auf das Capitol überführt wurden, wo sie an der Treppe von Aracoeli einen Platz fanden, wie Marliani beweist: « Est apud eandem aedem parvus obeliscus: et tres praeterea Constantini Imp. Statue » (1544 pag. 27). Zur Zeit Aldrovandis standen dort nur noch zwei, darunter die unsere, während die dritte an die Treppe nach dem tarpeischen Felsen übergesiedelt war. Unser Stück liegt auch dem Stich bei Cavallieri (1 n 45, A 78) zu Grunde.

26 *v°*: *d*) Daphnis.

Es ist sicher das Exemplar Valle-Rustici gezeichnet, zumal da auf der Rectoseite des Blattes der in der entsprechenden Nische der rechten Wand stehende Hercules wiedergegeben ist. Der Daphnis ist ausser von Vaccarius auch von Marco Dente (Bartsch 309) gestochen und von Franc. de Holl. (Escur. 28 v°) und Aspertini (British Museum Skb. I 36) gezeichnet worden.

27 *r°*: Oberer Teil des Hofes von Casa Galli (Abb. 10).

b) Der am Boden liegende Panzer ist nichts anderes als der antike Teil des kapitolinischen Pyrrhus (Atrio 21; Helbig², n. 411; Cl-R 147, 7 und 508, 1). Die Details stimmen so genau überein, dass an der Identität nicht zu zweifeln ist. Franc. di Holl. Escur. 27r°. hat die Statue mit Kopf und Beinen, doch ohne Arme und sichtbaren Mantel gezeichnet.

(1) Bei einer nochmaligen Vergleichung der Florentiner Statue sind mir Zweifel an der Identität gekommen.

Dies war das erste Stadium der Ergänzung, in dem sie ganz den Valleschen Panzerstatuen Michaelis n. 1 und 4 entspricht. Später wurden auch die Arme ergänzt, eine Restauration, die stattgefunden haben muss, ehe Angelo de' Massimi die Statue kaufte; denn nur daraus, dass die Statue beim Kauf « intiera » war, kann sich der enorme Preis von 2000 scudi, den uns Aldrovandi gelegentlich der Beschreibung der Statue in Pal. Massimi (pag. 168 sq.) überliefert, erklären. So ergänzt liess 1562 An-

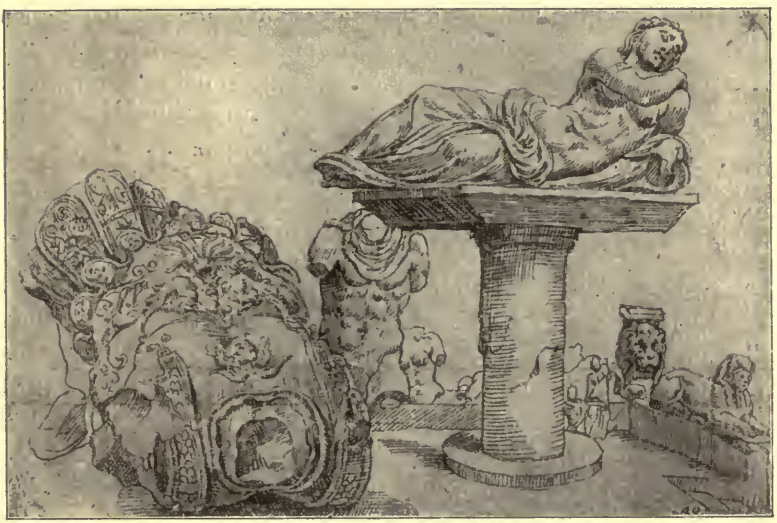


Abb. 10. — Heemskerck: Hof der Casa Galli.

tonio Salamanca die Statue durch Jacob Bos stechen; Vaccarius hat diesen Stich kopiert, Cavallieri (A 96) bringt eine eigene Aufnahme. Im übrigen vgl. Röm. Mitt. 1891 . S. 3 ff.

e) Kolossaltorso Santacroce. 29 *v°*:

Michaelis bemerkt zu Cambr. 38, dass die Identität des hier gezeichneten Torsos mit dem bei Heemskerck zweifellos sei; in der Tat hat der Cambridger Zeichner das Stück sogar noch zweimal in anderen Stellungen gezeichnet, nämlich fol. 27 und 28, und auch Heemskerck interessierte der Torso so sehr, dass er ihn noch einmal grösser aufgenommen hat (fol. 60 v°), was Michaelis entgangen ist. Vielleicht verhilft die Abbildung der einen Cam-

bridger Zeichnung (fol. 27; Abb. 11) zur Identifizierung dieses berühmten Stückes.

32 *r°*: Kolossalfuss vor der Porticus der Octavia.

Das Terrain ist vom Fuss bis zu den Säulen fortlaufend gezeichnet, und das Berechnete der Vedute verbietet, an eine willkürliche Zusammenstellung etwa wie I 23 zu denken; es ist also zweifellos, dass der Fuss in Wirklichkeit vor der Porticus gestanden hat. II 91 *a*) *b*) ist er noch zweimal wiederholt. Es ist nicht etwa der Kolossalfuss, den Aldrovandi pag. 255 « presso l'arco di Camillo » erwähnt und der erst im vorigen Jahrhundert von diesem Platze — in der Via del Pie' di Marmo — in die Via di S. Stefano del Cacco versetzt wurde (Matz-Duhn n. 1605); dieser rührt von einem linken Bein her, während der Fuss bei Heemskerck ein rechter ist.

33 *r°*: *a*) « Semele Cesi ».

Heemskercks Statue ist ohne Zweifel die « Semele in hortis Caesiis » des Cavallieri; das wird bewiesen durch eine Zeichnung im Lombardalbum des Herzogs von Arenberg (über dies Skb. vgl. Monatshefte für Kunstwissenschaft II 1909 pag. 270), welche die Heemskercksche Figur darstellt mit der Unterschrift: « Semele statua di marmo nel Jardino del Card. Caesis in Roma, il qual statua è Maggiore che'l vivo ».

35 *v°*: *b*) Togatus.

Es ist möglich, den Aufbewahrungsort dieser Statue zu bestimmen.

Die Heemskercksche Zeichnung stimmt nämlich so genau (z. B. in den Bruchflächen der Arme) mit n. 148 *b* des Berolinensis überein, dass beide notwendig auf dasselbe Original zurückgehen müssen. Nun ist auf dem Blatte des Berolinensis mit dieser Statue zusammen die eine der Panzerstatuen in der unteren Reihe an der Fassade des Palazzo Valle-Capranica gezeichnet, ausserdem der ebenfalls in dieser Reihe stehende Porphyrtogatus (Michaelis Slg. Valle n. 2 fälschlich als Barbar); es ist also so gut wie sicher, dass unserer Zeichnung der Marmortogatus in der dritten von den vier unteren Nischen zu Grunde liegt (Michaelis Slg. Valle n. 3).

Unter den zahlreichen Togati in Florenz wird er kaum herauszufinden sein.

37 *r°*: *a*) Die Madama Lucrezia.

Die Identität ist zweifellos. Aldrovandi pag. 268 beschreibt die Statue folgendermassen: « Dinanzi à la porta della chiesa di S. Marco si vede sopra una basi moderna posta una gran statua di donna, che pare un colosso ».

b) « Ariadne » Valle-Capranica. 42 *r°*:

Die bei Heemskerck gezeichnete Figur ist identisch mit derjenigen, die Enea Vico 1541 gestochen hat (Bartsch 43, im Ge-

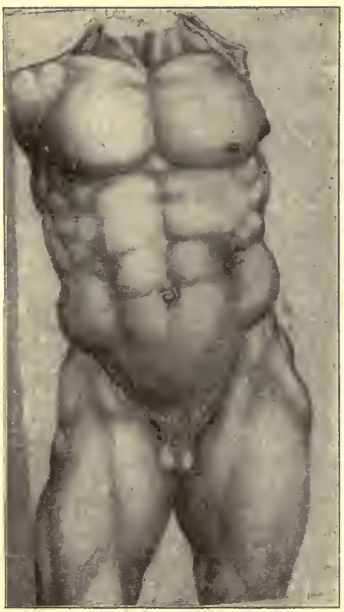


Abb. 11. — Cambridger Skb.: Colossaltorso Santacroce.

gensinn, « Romae in aedib. Car. de Valle »); dieselbe Statue bringen Cavallieri (A 86) und Vaccarius (vgl. Michaelis Slg. Valle n. 78). Es ist Uffizi 84, Cl-R. 394, 5.

Unbekannter Statuengarten (Abb. 12). 47 *r°*:

Diese Ueberschrift muss man beibehalten, obgleich zwei von den dargestellten Stücken identifizierbar sind. Das eine ist die Amazone im Vordergrunde; diese ist in demselben Zustande vom Anonymus A des Sieneser Skizzenbuches gezeichnet worden (Abb. bei Egger im Jahrb. der Kunsthist. Sammlungen des Allh. Kai-

serhauses XXIII 1902 pag. 21 fig. 18); ergänzt gibt sie der Berolinensis fol. 71 n. 161 und der Holzschnitt in Franzinis Icones 1589 *d* 15, der die Unterschrift trägt « Amazonae in aed. Sabelliorū ». Das Stück war später im Besitz des Cardinals Mazarin und befindet sich jetzt in Wilton House (Michaelis Ancient Marbles n. 170; Cl-R. 482, 1). Dass der bei Hee. dargestellte Statuengarten der savellische wäre, ist deshalb unwahrscheinlich, weil Aldr., der die Slg. Savelli ausführlich beshreibt, keins der auf unserem Blatt abgebildeten Stücke erwähnt.

Das andere identifizierbare Stück weist auf die Slg. des Cardinals Carpi hin; es ist der Cippus rechts im Vordergrunde, in dem Robert den des Ogulnius Rhodo (jetzt im Pal. Barberini; Altmann, Die roemischen Grabaltäre der Kaiserzeit pag. 90 n. 57; CIL. VI, n. 23422) erkannt hat. Er befand sich nach dem Zeugnis der Inschriftkopisten um die Mitte des Jahrhunderts « in hortis Carpensibus in monte Quirinali ». Doch ist dieser Statuengarten aller Wahrscheinlichkeit nach erst um die Mitte des Jahrhunderts angelegt worden (vgl. oben zu fol. 62 r°).

48 *v°*: Der Fuss *a*) ist II 91 noch zweimal wiederholt.

51 *r°*: *b*) *c*) Artemis. Die fehlenden Teile stimmen mit den Ergänzungen an der aus Villa Pamfili stammenden, schon 1645 von Rossi gestochenen Statue des Braccio Nuovo (n. 92 Amelung) so genau überein, dass die Identität ganz wahrscheinlich ist.

51 *v°*: Antiken der Casa Sassi.

Michaelis war noch unbekannt, dass der Verkauf der Sammlung Sassi an die Farnese am 26. Juni 1546, also lange nach der Zeit Heemskercks stattfand (die Urkunde bei Lanciani Storia degli scavi I pag. 177), dass also die Antiken dieses Blattes wahrscheinlich in der Slg. Sassi, deren Gesamtansicht Hee. gezeichnet hat, vereinigt waren.

a) ist der Hermaphrodit-Apollo aus Basalt;

b) ist sicher der Torso, welcher auf der Ansicht des Hofes hinter der Venus Genitrix in die Nische geklemmt erscheint.

c) ist ebenfalls auf der Vedute zu finden; es ist der Torso in der zweiten Nische von rechts; auf der Zeichnung sind die Nischenwände deutlich angegeben. Woher die Zeichnung des linken Beins

d) genommen ist, wird sich kaum feststellen lassen, jedenfalls nicht von einer der bisher bekannten Statuen der Slg. Sassi.

a) « Iuventas » Nicolao Longhi-Casino Pio IV. 52 *r°*:

Die bei Hee. gezeichnete Statue ist sicher identisch mit der im Berol. fol. 77 n. 177 *c*) gezeichneten Figur mit der Basisinschrift « Iuventas »; diese ist ihrerseits identisch mit der Statue Cavallieri A 14 « Iuventas dea è mormore in Pontificis viridario Romae ». Es ist die Figur, die 1561 bei der Ausschmückung des Casino Pio IV neben der Kybele über dem Wasserbecken aufgestellt wurde und die auch auf der Proscriptionsliste von 1566

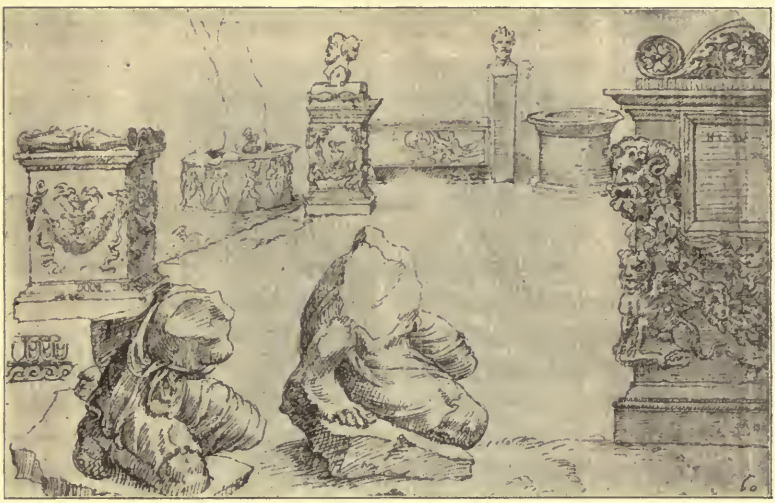


Abb. 12. — Heemskerck: Unbekannter Statuengarten.

als « Gioventù à sedere » figuriert (Michaelis Jahrbuch 1890 pag. 62 n. 81). Sie befindet sich noch jetzt an ihrem Platze (Reinach Répertoire II 687, 5; phot. Arndt-Amelung n. 796).

Im Anfang des Jahres 1561 wurde sie von Nicolao Longhi da Vegiù gekauft, wie aus einer Rechnung bei Lanciani Storia III pag. 226 hervorgeht: « più altri scudi cento a m° Nicolo scarpellino per pagamento di tre statue antiche pel Boschetto cioè l'una di Joventa che siede grande più del naturale vestita di veli sottiliss^mi ». Dass sie sich jedoch schon zu Heemskercks Zeit bei diesem Bildhauer befand, ist unwahrscheinlich, da die Künstler immer nur als Händler erscheinen, bei denen ein Stück nur kurze Zeit verweilt.

Die auf demselben Blatt gezeichnete sitzende Frau ist im Vatikan nicht nachweisbar.

52 v^o: Die beiden Torsi *a*) und *d*) sind identisch.

60 r^o: *a*) Togatus sitzend.

Es ist ohne Zweifel die capitolinische Statue; diese stammt aus dem Geschenk Pius' V. 1566 und stand früher im Belvedere an der Treppe des Bramante (vgl. Michaelis Röm. Mitt. 1891 pag. 39 n. 54 und Jahrbuch 1890 pag. 61 n. 54) Wo sie zur Zeit Heemskercks war, ist unbekannt.

Abb. 13. — Schüler Mantegnas (?): Panstatuen Valle.

II 20 r^o: *b*) Die älteste Zeichnung der berühmten Panstatuen gibt Abb. 13. Sie befindet sich in einen Skb. aus der Schule Mantegnas aus dem Besitz von Destailleur in der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin (n. 2715, fol. 85) Die Darstellung zeigt bedeutende Abweichungen von den Originalen, während doch die Ausführung sicher und genau ist; es handelt sich offenbar um die Kopie einer fremden Vorlage, wie diese bei vielen Blättern des

Escurialensis und bei den architektonisch dekorativen Blättern eben dieses Skizzenbuches feststeht. Herr Dr. Kristeller hält die Zeichnnug für zweifellos oberitalienisch und datiert sie auf die letzten Iahrzehnte des 15. Iahrhunderts.

VERZEICHNIS DER IN ABSCHNITT II BEHANDELTEN STUECKE:

Rom, Piazza di S. Marco

Madama Lucrezia — 37 *r°*

Rom, Piazza del Campidoglio

Constantin — 26 *r° c)*

Rom, Museo Capitolino

Cortile - 2 Panstatuen — II 20 *r°*
Atrio 10 - 'Semele, — 32 *r° a)*
— 21 - 'Pyrrhus, — 27 *r° b)*
Galleria 44 - 'Augustus, — 60 *r° a)*

Rom, Vatikan

Braccio Nuovo 92 - Artemis — 51 *r° b) c)*
Casino Pio IV - 'Iuventas, — 52 *r° a)*

Rom, Pal. Barberini

Cippus des Ogulnius Rhodo — 47 *r°*

Florenz, Uffizi

Dütschke n°. 84 - 'Ariadne' — 42 *r° b)*
— - 95 - Hercules — 26 *r° a)*
? — - 98 - Hermes — 26 *r° b)*
— - 232 - Daphnis — 26 *v° d)*
? Togatus — 35 *v° b)*

Neapel, Museo Nazionale

Guida 1908 n°. 103 - Harmodios — 5 *r° k)*
— — - 257 - Dionysos und Eros — 5 *r° f)*
— — - 675 - Apollo — 51 *v° a)*
? 2 Torsi — 51 *v° b) c)*

Paris, Louvre

Verwundeter Gallier — 5 *r° l)*

Wilton House

Michaelis n°. 170 - Amazone — 47 *r°*

Aufbewahrungsort unbekannt:

Liegender Flussgott — 35 *r° m)*
Kolossaltorso — 29 *v°*
Kolossalfuss — 32 *r°*

III.

Die Aufstellung der Dioskuren von Monte Cavallo.

F. von Duhn ist der Urheber der Idee, die Inschriften an den Basen der Rossebändiger von Monte Cavallo hätten bei der Neuaufstellung durch Sixtus V. 1589 ihren Platz gewechselt, sodass die ursprünglich unter den schlecht erhaltenen, zur Hälfte aufgemauerten Koloss zur Linken vom Beschauer gehörige Inschrift « Opus Praxitelis » jetzt an der Basis des vollständig erhaltenen Dioskuren zur Rechten befestigt sei und umgekehrt (1). Diese Hypothese stützt sich auf die Beischriften zu den Stichen der Renaissance, die meistens den linken Dioskuren als opus Praxitelis bezeichnen, ferner auf die Kopien der Inschriften bei den Inschriftsammlern der Renaissance, in denen gewöhnlich opus Praxitelis zuerst genannt wird, und auf Bufalinis Plan von 1550, wo « Opus Praxitelis » am nördlichen, « Opus Fidiae » am südlichen Ende des Rechtecks steht, welches die Basis bezeichnen soll.

Was die Glaubwürdigkeit dieser Zeugnisse betrifft, so ist die der Stiche sehr gering, da sich unter den zum Beweis herangezogenen Blättern nur eins befindet (der Stich des Salamanca), welches als Originalaufnahme gelten kann. Bei den literarischen Zeugnissen ist es ebenfalls sehr fraglich, ob ihre Exaktheit so gross ist, dass man ihrem Zeugnis unbedingt trauen könnte. Immerhin überwiegen bei dem Material, welches Duhn zur Verfügung stand, die Wahrscheinlichkeitsgründe *für* die Inschriftenvertauschung.

Die ersten absolut glaubwürdigen Zeugen in dieser Angelegenheit hat Michaelis namhaft gemacht (2). Es sind dies ein Stich aus dem Verlage von Salamanca mit der Ansicht der Gruppe von vorn, der Ahne fast aller übrigen Stiche des 16. Jahrhunderts (Fig. 3 bei Michaelis), und eine Zeichnung in Dresden, welche

(1) Matz-Duhn Antike Bildwerke in Rom I pag. 263 sq.
(2) Röm. Mitt. XIII 1898 pag. 259 sqq.

ebenfalls die beiden Kolosse von vorn zeigt (Tafel VIII bei Michaelis) (1). Auf beiden stehen die Inschriften an ihrer heutigen Stelle.

Gegenüber diesen zwei sicheren bildlichen Zeugnissen, an deren Authentiziät kein Zweifel sein kann, verdienen sämtliche Wahrscheinlichkeitsgründe, die sich aus Stadtplänen, Inschriftensammlungen, zweifelhaften Stichen usw. entwickeln lassen nnd die für das Gegenteil zu sprechen scheinen, keine Berücksichtigung.

Merkwürdigerweise hat sich Michaelis in dieser Konsequenz irre machen lassen durch die Namensstellung auf dem Plan von Bufalini (Michaelis Fig. 1), derzufolge die Inschrift « opus Praxitelis' » links vom Beschauer gestanden haben muss, vorausgesetzt dass die Front der Gruppe dem Platze und nicht den Thermen zugekehrt war. Um Bufalini nicht zu desavouieren, greift Michaelis zu der Annahme, dass die Front den Thermen zugekehrt war. Diese Hypothese wird gestützt durch den offenbaren Raumzwang bei der Frontansicht Salamancas und « Heemskercks » und scheint bewiesen zu werden durch die Stellung der Rosse auf einigen Stadtbildern, vor allem auf dem grossen Stadtplan des Mario Cartari von 1576 (Michaelis Fig. 4). Aber derselbe Cartari zeichnet auf seinem

(1) Die Zeichnung ist von Michaelis als Heemskerck agnosciert worden; Egger verweist sie in den Kreis Ghirlandajos (Codex Escurialensis Text pag. 47). Eine übersichtliche Zusammenstellung der Zeichnungen und Stiche vor 1590, zu denen seit Michaelis eine Reihe neuer hinzugekommen sind, wird nicht überflüssig sein:

ZEICHNUNGEN: « Pisanello » Mailand Ambrosiana.
Schüler des Ghirlandajo Dresden
Aspertini Londoner Skb. I 42
Heemskerck Berliner Skb. I 16 *v*, 38 *v*, 43 *v*, 64 *r* (Details)
Francesco di Hollanda 10 *v* (opus Fidiae), 10 *bis r* (opus Praxitelis)
Cambridger Skb. 86 (opus Praxitelis)
Sieneser Skb. 6 *v* a, 7 *r* ab (Details)

STICHE: Unbekannter Stecher bei Salamanca, vor 1546 (Frontansicht); kopiert 1546 von Beatrizet (?) bei Lafreri; dieselbe Platte aufgestochen 1584 mit der Adresse des Duchetti
Beatrizet (?) 1550 bei Lafreri (Rückansicht)
Cavallieri 1 40.41 (A 89.90); kopiert von Vaccaria
Ant. Tempesta nach 1589 bei Nic. van Aelst (die Neuaufstellung; in 2 Redaktionen vorhanden)

kleinen Plan von 1575 (1) die Rosse in genau entgegengesetzter Richtung; Giovanantonio Dosio (1561; Rocchi tav. XII) zeigt sie auf das Kolosseum zureitend, also im rechten Winkel zu den beiden bisherigen Richtungen; und überhaupt kann man sagen, dass die Stadtpläne die Variationsmöglichkeiten in der Stellung der Rosse zu den Thermen erschöpft haben, sodass man ihnen jede Beweiskraft aberkennen muss. Der vermeintliche Raumzwang, dem die Zeichner der Frontansicht nachgaben, erklärt sich daraus, dass sie einen Kompromiss zwischen Undeutlichkeit und zu starker Unteransicht zu schliessen hatten, der natürlich mehr zu Gunsten der Deutlichkeit ausfiel; im Gegenteil, wäre die Front der Rosse den Thermen zugekehrt gewesen, dann hätten die Zeichner wohl Gelegenheit gefunden, aus irgend einem Fensterloche oder von irgend einem Schutthaufen der Ruinen aus die Gruppe in normaler Perspektive aufzunehmen.

Entscheidend sind auch hier wieder zwei Zeichnungen, von denen allerdings die eine, das oben genannte Heemskerckblatt in Dresden, undeutlich ist und erst durch die andere, ein Blatt des Cambridger Skizzenbuches, erklärt wird (Abb. 14) (2).

Auf der Dresdener Zeichnung bemerkt man zwischen den beiden Dioskuren merkwürdige Mauerreste, von denen man nicht weiss, ob sie zu dem Unterbau der Kolosse oder zu dahinter liegenden grossen Ruinen gehören. Dieselben Mauerreste kehren auf der von einem Standpunkt in der gleichen Blickrichtung aufgenommenen Zeichnung des opus Praxitelis in Cambridge wieder, hier aber (z. B. wegen der Grösse der Fensteröffnungen) deutlich als Ruinen eines riesigen Gebäudes erkennbar.

Hätte die Gruppe ihre Front den Thermen zugekehrt, so müssten diese Gebäude sich in nördlicher Richtung, also in der Vigna des Kardinals Este (für die Michaelis auch konsequenterweise die modernen Gebäude rechts auf der Dresdener Zeichnung hält) befunden haben, wo aber solche Ruinen nie existierten.

(1) Rocchi. Le piante iconografiche e prospettiche di Roma del secolo XVI, tav. XIII.

(2) Fol. 86, bei Michaelis Jahrbuch 1892 pag. 100 fälschlich als opus Fidiæ bezeichnet. Der Zeichner hatte seinen Platz offenbar auf der Basis der Gruppe, entweder zu Füssen des opus Fidiae oder auf dem Gebäuderest zwischen den beiden Pferden.

Kehrten aber die Rosse ihre Köpfe dem Platze zu, dann musste man in südlicher Richtung rechts hinter ihnen die riesigen Ueberreste der Constantins-Thermen sehen, deren vordere Mauern so hoch waren, dass sie Wyngaerde, der bei der Aufnahme seines

Abb. 14. — Cambridger Skb.: Opus Praxitelis.

Panoramas weiter hinten stand, den Platz mit den Dioskuren gänzlich verdeckten (1). Die vorderen Mauern der Constantins-Thermen sind es also, die man sowohl auf der Dresdener als auf der Cambridger Zeichnung hinter der Gruppe hervorragen sieht.

Nur eine bedeutende Ruine befand sich noch in unmittelbarer Nähe der Dioskurengruppe, der « Frontispizio di Nerone »

(1) Das Panorama im Bulletino communale XXIII 1905 Tafel VI-XIII.

auf dem Hügel im Südosten; er war zu Ende des 15. Jahrhunderts noch fast vollständig erhalten (Mantuaner Stadtansicht), erscheint bei Wyngaerde jedoch schon auf die Hälfte reduziert. Dass aber nicht dieser ganz charakteristisch gestaltete halbe Giebel gezeichnet ist, ist ohne weiteres klar. Die auf dem Dresdener Blatte rechts sichtbaren modernen Bauten gehören offenbar zu den Häusern an der linken Seite der zum Trajansforum hinunterführenden Strasse, in die auch der Cambridger Zeichner unter den Pferdebeinen durch hineinblickte.

Das sichere, aus der Interpretation von drei einwandfreien Zeugnissen gewonnene Resultat ist also, *dass die Dioskuren in der Renaissancezeit vor den Constantins-Thermen, die Front nach dem Platze zu gewendet, standen und dass ihre Inschriften bei der Neuaufstellung 1589 nicht verwechselt worden sind.* Alle Stiche, Pläne und literarischen Nachrichten, die das Gegenteil zu beweisen scheinen, beruhen auf irgendwelchen Flüchtigkeiten, Ungenauigkeiten, Missverständnissen des Originals usw., die der Autor sich hat zu Schulden kommen lassen.

Dies zu konstatieren ist wichtig, weil man die Renaissancequellen, namentlich die späteren, immer noch zu hoch zu bewerten pflegt. Man kann bei der Benutzung der literarischen und kunsthändlerischen Produkte jener Zeit nicht kritisch genug sein und in der Annahme von Unsorgfältigkeiten und Missverständnissen, kleinen Unehrlichkeiten und groben Fälschungen kaum zu weit gehen. Namentlich gegen die antiquarischen Stiche, die Produkte kunsthändlerischer Spekulation, muss man immer Verdacht hegen, solange man nicht sämtliche früheren Darstellungen des Objekts kennt und konstatiert hat, dass keine von ihnen das Vorbild gewesen ist.

IV.

Der Niobidenpaedagoge.

Der nach urkundlichen Nachrichten 1583 gefundene Niobidenpädagoge in Florenz (Abb. 15) hat für eine Reihe von römischen Skizzenbüchern, in denen er gezeichnet ist, einen unheilvollen terminus post quem abgegeben; unheilvoll deshalb, weil die Datierung

nach 1583 immer einen Widerspruch bedingte, nicht nur mit dem Stil der Zeichnungen, sondern auch mit anderen Datierungsindizien, die man dann notwendigerweise vergewaltigen musste. So hat Schreiber den Berolinensis in die Zeit Gregors XIII. gesetzt, während die spätesten darin enthaltenen Zeichnungen notorisch unter Pius V. entstanden sind; Egger datiert den Anonymus A im Codex des

Abb. 15. — Niobidenpädagoge, Uffizien.

« Peruzzi » in Siena auf die 80.er Jahre, obgleich er ein Monument in einem wesentlich früheren Zustande als der Berolinensis kennt, und Michaelis hat gar die Entstehung des Cambridger Skizzenbuches in die achtziger Jahre verlegt, trotzdem der Autor noch den 1562 nach Florenz verkauften Bacchus des Michelangelo in Rom gezeichnet hat.

Ich habe in einem früheren Aufsatze (1) die Schwierigkeit dadurch zu beseitigen gesucht, dass ich aus den Urkunden über

(1) Revue archéol. XIII 1909, pag. 79-82.

die Auffindung der Florentiner Niobidengruppe zu beweisen suchte, dass der Pädagoge sich unter den damals zu Tage gekommenen Stücken nicht befunden zu haben braucht, ja dass es wegen seines andersartigen Stils und Materials sogar unwahrscheinlich ist, dass er zu derselben Copienserie gehörte, deren Reste damals im Frühjahr 1583 gefunden wurden. Der Gedanke, die Voraussetzung selbst in Zweifel zu ziehen, dass nämlich in allen diesen Skizzenbüchern wirklich dass Florentiner Exemplar gezeichnet ist, ist Michaelis und Egger ebenso wenig gekommen; umsomehr da kein anderes Exemplar des Niobidenpädagogen ohne den Knaben vorhanden zu sein schien.

Kurz darauf übersandte mir jedoch Herr Dr. Jacobsen in Kopenhagen die (in Abb. 16 wiedergegebene) Photographie eines Pädagogen, der im Jahre 1893, vielleicht aus einem Familienbesitz in Tivoli (?), in seine Sammlung gelangt ist.

Durch das Bekanntwerden dieser Statue wird das ganze Problem auf eine neue Basis gestellt, denn es erhebt sich nun die Frage, ob überhaupt das Florentiner Exemplar gezeichnet ist. Dieses hat von vornherein die grösste Wahrscheinlichkeit für sich, da es notorisch am Ende des XVI. Jahrhunderts schon bekannt war. Doch ergibt sich aus einer genauen Untersuchung des Erhaltungszustandes, dass es *nicht* den in Frage kommenden Zeichnungen zu Grunde gelegen haben kann.

Am Florentiner Exemplar ist folgendes ergänzt (vgl. Abb. 15) (1): der Kopf, beide Arme (der rechte bis zu dem auf der Photographie deutlich sichtbaren Bruch in der Höhe der Achselhöhle, der linke ganz, soweit er aus dem Mantel hervortritt) und einige kleine Teile am Gewand und an den Stiefeln, u. a. der äusserste Zipfel des nach links flatternden Mantels und die über den Baumstumpf ragende Falte am rechten Knie; antik dagegen ist, soweit man urteilen kann, der ganze Baumstumpf; zweifellos unergänzt und ungebrochen ist die rechte Fusspitze und der Oberteil der Brust. Als Beweis dafür, dass diese Angaben richtig sind, kann der Stich bei Cavalieri (B. 10, im Gegensinn) dienen, auf dem die Statue ohne alle die angegebenen Ergänzungen (sogar das Fehlen des Gewandteils am

(1) Wie Herr Dr. Voss die Güte hatte festzustellen und wie ich mich inzwischen selbst überzeugen konnte.

rechten Knie und des äussersten Mantelzipfels ist trotz der Roheit des Stiches erkennbar) dargestellt ist.

Aus der Intaktheit des Oberkörpers und des rechten Fusses ist zu folgern, dass die Berolinensiszeichnung (Abb. 17) nicht das

Abb. 16. — Niobidenpädagoge, Ny Carlsberg.

Florentiner Exemplar, sondern ein anderes darstellt. Auf dasselbe Exemplar muss sich die Rötelskizze des Cambridger Zeichners beziehen; denn obgleich sie besonders in ihrem oberen Teile nicht ganz ausgeführt ist, sodass man über den Zustand des Oberkörpers im

unklären bleibt, ist doch so viel mit Sicherheit erkennbar, dass die rechte Fussspitze gebrochen ist (1); auch bei dem Sieneser Skizzenbuch (fol. 16 v°, 17) ist die Beziehung auf das Berolinensisexemplar wahrscheinlich, soweit sich bei der grossen Flüchtigkeit und willkürlichen Ergänzung der Zeichnung urteilen lässt.

Ist nun das in den Zeichnungen dargestellte Exemplar das Kopenhagener oder liegt ihnen ein drittes, uns unbekanntes zu Grunde?

Herr Dr. Jacobsen hat sich sofort für die erste Möglichkeit entschieden, gegen die mir jedoch angesichts der Photographie einige Bedenken vorzuliegen schienen: in den Faltenzügen des Mantels hat die Zeichnung bedeutend mehr Details als die Statue, und diese Faltendetails (man vergl. z. B. den Knick am untersten Rande des Mantels über dem linken Oberschenkel) sind, wie eine Befragung der Florentiner Copie ergibt, durchaus Eigentümlichkeiten des griechischen Archetypus, müssten also von einer dritten, treueren Copie hergenommen sein. Demgegenüber hat Herr Dr. Poulsen bei einer genauen Vergleichung des Originals mit der Zeichnung, die er gütigerweise auf meine Bitte hin vorgenommen hat, festgestellt, dass tatsächlich alle die Falten, die der Zeichner angegeben hat, im Original vorhanden sind, nur zum grössten Teil so wenig ausgeprägt, dass sie für den Tastsinn wahrnehmbarer sind, als für das Auge oder den photographischen Apparat.

Nach Zerstreuung dieser Bedenken ist es als sicher anzunehmen, dass das Berolinensisexemplar mit dem Copenhagener identisch ist.

Das beweist die ganz genaue Uebereinstimmung in einigen Einzelheiten; es sind dies das Dübelloch im Oberkörper, der Bruch des rechten Fusses und die Astnarbe im Baumstamm, welche, wie die (nicht reproduzierte) Rückansicht beweist, photographisch genau wiedergegeben ist. Diese Details sind so zufällig und individuell, dass nur diese eine Erklärung des Zusammenhanges möglich ist. Die Statue hat allerdings im Laufe der Zeit weitere Reduktionen erfahren, welche zum Teil auf das Conto des Restaurators zu setzen sind, der für die Ergänzungen von denen noch

(1) Cambridger Skb. fol. 51; die Vervollständigung meiner eigenen Notizen verdanke ich Mr. Greg.

die Löcher und Eisenstifte zeugen, sich glatte Flächen schaffen musste.

Es erübrigt sich noch, etwas über die am Anfang berührte Datierung der Zeichnungen des Kopenhagener Niobidenpädagogen

Abb. 17. — Berolinensis: Niobidenpädagoge.

zu sagen. Dass für die 3 Skizzenbücher, in denen er vorkommt, der terminus post quem 1583 nicht mehr gilt, ist ja klar. Damit ist für die Datierung aus anderen Indizien jeder Zweifel beseitigt: das Cambridger Skizzenbuch ist mit vollkommener Sicherheit in die Zeit Julius III., also 1550-55, wahrscheinlich in die drei

ersten Jahre seines Pontificats, zu setzen; der Berolinensis ist unter Pius IV. und V., also in der Zeit von 1560-1572 enstanden; das Sieneser Skizzenbuch (zum mindesten der Anonymus A) fällt zeitlich vor den Berolinensis, da es die Amazone Pembroke in unergänztem Zustand enthält, die der Berolinensiszeichner nur restauriert kannte (1).

Das Ny-Carlsberger Exemplar ist demnach schon um die Mitte des Jahrhunderts bekannt gewesen, 3 Jahrzehnte früher als das mediceische, welches doch wohl zu der Copienserie, die 1583 zu Tage kam, gehört hat, denn die Verschiedenartigkeit des Materials und Stils lässt sich durch Annahme eines anderen Copisten für dieses Stück der Serie hinreichend motivieren. An künstlerischem Wert übertrifft offenbar die Kopenhagener Copie die Florentiner; denn diese entfernt sich in der Glattheit und Rundlichkeit der Faltengebung (man vergleiche z. B. den Mantelsaum) und der leblosen, hölzernen Behandlung der nackten Teile, z. B. des rechten Beines, bedeutend weiter vom griechischen Original als der Torso in Ny-Carlsberg; diesem Torso dürfte also nicht nur der Ruhm zukommen, die ältest bekannte, sondern auch die beste Replik des Niobidenpädagogen ohne den Knaben zu sein.

Rom. P. G. Huebner.

(1) Die Identifizierung und die Geschichte dieses Stückes s. in den Bemerkungen zu Heemskerck fol. 47r° (oben Abschnitt II).

Die Belege für die Datierung des Cambridger und Berliner Bandes ausführlich in meinem « Katalog der Antikensammlungen Roms in der Renaissance », Band I.

SITZUNGEN

24 März 1911. Deubner, Zur Entwicklungsgeschichte der altrömischen Religion (gedruckt in den Neuen Jahrb. für das Klass. Altertum XXVII 1911, S. 321-335).

6 April 1911. Pijoan, L'archeologia in Ispagna.

21 April 1911 (Paliliensitzung). Wilpert, Das Weltgericht von Cavallini.

REGISTER

Zu « Rostowzew, Hellenistisch-Römische Architekturlandschaft »
s. die besonderen Indices s. 161 ff.

Abrechnungsdarstellungen 282
Aeternitas 286
Amtsbezeichnung, titulare und nicht titulare 263
Amtsreisen, dargestellt in der keltisch-röm. Provinzialkunst 277
L. Annius Italicus Honoratus 260
Antinous auf Medaillons des Konstantinsbogens 221
» als Silvan verehrt 227
Anzi, Vasen von 203
Apollon Aktaios 227
Apollonstatue 227
Armento, Vasen von 206
Artemisstatue 228
Bacchantin aus Villa Madama 300
Bär 270
Bari, Vasen von 202
Barttracht in hadrian. Zeit 219, 229
Bäume auf Medaillons des Konstantinsbogens 216
beneficiarii 275
Blassius Nigellio 276
Büste eines Kaisers auf Postwagen 272, 276
carruca 272
centonarii 285
collegium fabrum et centonariorum 285
commentarienses 275
constitutio Antoniniana 260
cornicularii 275
cucullus 270, 273
Cuernhart 305
cura operum publicorum 262
cursus honorum des L. Annius Italicus 261
Darstellungen des täglichen Lebens 271
Decumius inschr. 285
dediticii 265
Deichsel 272
Diadem 242
Diadumenos aus Villa Madama 300
P. Egnatius inschr. 286
Farnese im Besitz der Sammlung der Villa Madama 301
Francisco de Hollanda 306
Geldbeutel 279
Geldschrank 282
Gendarmen, römische 275
Genius aus Villa Madama 298
Geschäftsbücher 279, 281
Gewandbildung 223
Ghirlandajo 307
Giebel an Grabrelief v. Belgrad 269
Grabrelief und Beruf des Toten 274
» zweistöckig 267
Grabstelen, provinzieller Typus 266, 277
Granvella als Besitzer des Jupiter von Versailles 292, 297
Haarbildung 218, 220, 222

Hadrian am Konstantinsbogen 220, 229
Hadrianischer Stil 219
Hase 270
Heemskerck:
Gemälde in Haarlem 295
Skizzenbuch in Berlin 290, 302
Zeichenart 303
Zeichnungen antiker Statuen 299, 302
Zeichnungen, untergeschoben 307
Helm, bronzener vom Ponte Sisto 252
Herakles 226
Heraklius v. Barletta 246 A. 1
Heydemann über Herkunft der Neapler Vasen 190
Holzarchitektur auf Grabrelief von Belgrad 267
Jagddarstellung 229, 270
Imperator aus Villa Madama 300
Inschriften:
der Dioskuren von Monte Cavallo 318
neue aus Macerata 284
C. I. L. III 1071, 1072 260
» » 1650 268
» » 6154, 6224 260
» » 12336, 14191 277
» IX 5653 285
Ius liberorum 262
Kaufmann bei der Abrechnung 279
Kontorszenen 280, 282
Kopistenzutat 222, 224 A. 2
Kutscher 270, 273, 274
Lambert Lombard 304
legio XIII Gemina 262
lex Acilia 264
» Iulia iudiciorum privatorum 265
λογχοφόροι 276
Lukanien, Vasen von 207
Medaillons vom Konstantinsbogen: 214
gleichzeitige Entstehung 215
Ikonographisches 216
Typen und Porträts 222
Beziehungen zu hadrianischen Denkmälern 223
eklektischer Stil 224
die Götterstatuen 226
Hadrian bei Opfer und Jagd 229
Kaiserfiguren urspr. mit Köpfen Hadrians 229
Köpfe auf Apollo- und Heraklesopfer 230
Beziehungen zu Philippus Arabs 235
Medusenkopf 222, 264
Münzbilder mit Götterstatuen 229
Münzen des Philippus Arabs und Phlippus Junior 235
Museen:
Athen, Sosistratos v. Marathon 220
Belgrad, zwei Reliefs 267
Boston, Bronzekopf v. Ponte Sisto 253
Brescia, Nike 250
Brüssel, Septimius Severus aus Samml. Somzée 249
Dresden, Schauspielerrelief 224 A. 2
Florenz, Uff. Niobidenpädagoge 322
Florenz, Uff. Valentinian 245
Haarlem, Gemälde von Heemskerck 295
Ince Blundel Hall, Relief 280
Kopenhagen, Porträtkopf 242
» Niobidenpädagoge 324
Langres, Relief 273
London, Diadumenos von Villa Madama 300
Madrid, Musen 300
München, Flamen 220
Narbonne, Relief 282
Neapel, Archiv und Inventare der Vasensammlung 188
Neapel, Euterpe aus Villa Madama 300
Neapel, Genius 298

Museen:
Neapel, Imperator aus Villa Madama 300
Neapel, Zeusstatue, unterer Teil 291
Paris, Iupiter v. Versailles 288
Rom, Capitol. Museum, Claudius Albinus 220
Rom, Capitol. Mus. Valentinian 245
Rom, Conservatorenpalast, Apotheose einer Kaiserin 220
Rom, Conservatorenpalast, Provinzen 221, 223
Rom, Lateran, Marmorfüsse 249
» » Menanderrelief 224 A 2
Rom, Lateran, Reliefkopf 218
» Thermenmuseum, Altar v. Ostia 223
Rom, Thermenmuseum, Bronzefunde vom Ponte Sisto 238
Rom, Thermenmuseum, Dionysos v. Tivoli 221
Rom, Vatikan, Erotenfries aus Villa Hadriana 223
Rom, Vatikan, griech. Grabrelief 222
Rom, Vatikan, Marc Anton 218
» » Medusenköpfe 222
» » Philippus Arabs 232
Trier, Neumagener Relief 280
Vaison, Relief 272
Vienne Porträtkopf 254 A. 1
(zu den Museen vgl. auch das Verzeichnis S. 317).
Musen, aus Villa Madama 298
Niobide aus Villa Madama 300
paenula 270, 273
Patina 242, 248
Peitsche 271, 273
Peregrinenprätur s. Prätur
Pferde, thrakische 270
» für die kaiserliche Post requiriert 276
Philippus Arabs 232
Porträtkunst im IV. Jahrh. n. Chr. 246
Porträtstatuen, durch neuen Kopf umgeändert 244, 256
Post, kaiserliche römische 275
Praetor urbanus und peregrinus 263
Prätur;
Peregrinenprätur 260
Kumulierung der beiden P. 264
Peregrinenprätur dem städt. pr. übertragen 266
Provinzialkunst 282
Pulfenius inschr. 285
quaestionarii 275
quattuorvir viarum curandarum 261
Reisekoffer 273
Reliefs, « hellenistische » 224, A. 2
Renaissancequellen 322
Rom:
Argentarierbogen 259
Dioskuren v. Monte Cavallo:
» Zeichnung in Dresden 307
Dioskuren Aufstellung 318
» Zeichnungen und Stiche vor 1590 319, A. 1
Frontispizio di Nerone 321
Konstantinsbogen 214
Marc Aurel, Zeichnung 307
Pons Antonini 258
Pons Valentinianus (Ponte Sisto) Bronzefunde: 238
Pons Valentinianus Rekonstruktion der ersten Statue 238
» Patina 242
» Stil 242
» Valens oder Valentinian 244
» zweite Statue 246
» Flügel einer Victoria 250
» Bronzehelm 251
» Kopf in Boston 253
» zeitliche Ordnung der Bruchstücke 256
Porticus der Octavia 312

Samml. Cesi 304, 308
Samml. Galli 310
Samml. Madama 307
Samml. Sassi 305, 314
Samml. Valle 305, 306, 307
Titusbogen 223, 224
Triumphbogen am Ponte Sisto 259
Villa Madama, Statuen 288
(vgl. die Uebersicht S. 299)
Russland, südruss. Vasen 209
Ruvo als gefälschte Provenienz für Vasen 200
Saecularfeier Roms 248 n. Chr. 233
Salamanca, Stich der Dioskuren von Monte Cavallo 318
S. Agata, Vasen von 209
Säulen, korinthische 270
Schriftquellen:
Euseb, Kirchengesch. II, 2 S. 588 236 A. 3
Josephus B. J. III 6., 2 276
Julius Capit., Gordian. 33, 234 A 1
Papyr. Giessen 260
Properz II 31, 5 227
Seneca De ben. III 27, 1 275
Sueton Calig. 44 275
Tacit. Hist, II 73 275
Strabon XIII 1, 13 227 A. 3
Schriftrolle 279
sedularia 271 A. 1
sevir equitum Romanorum 261
Silberschale aus Lameira Larga 216 A. 1
Silvanstatue 226
Skizzenbücher mit Statuenzeichnungen:
Berliner, Bd. I u. II 302, 328
Cambridger 298, 321, 327
falsch datierte 323
des Franc. de Hollanda 305
Sieneser 328
sodales Hadrianales 262
speculator 274
Städteverfassung und Constitutio Antoniniana 265
Stange der beneficiarii 276
Statuen von Heemskerck gezeichnet 307
(vgl. die Uebersicht S. 317)
Stiefel der Bronzestatue von Ponte Sisto 248
Terentia Valentilla inschr. 284
Thrakien:
Pferde 270
Tracht 270
Tisch 279
Todesgenius 270
Toga 243
Torbogen auf Medaillon des Konstantinsbogens 224
Tracht, gallische 273
thrakische 270
Triptychon 279
L. Tusidius inschr. 286
Ulpianus inschr. 286
Vasen, Herkunftsangaben der Neapler 190
Vasen, lukanischer Stil 267
Vasenkunde, italische 187
Vergoldung 242, 248
Via Labicana und Latina 262
T. Vibius inschr. 287
Victoria, Basisinschr. 285
von Ponte Sisto 250
Villa Hadriana, Kunstwerke 225 A. 1
Viminacium, Grabstelen aus 267
Wagen 270, 272, 274
Weingeschäft 281
Zeichnungen:
Marten v. Heemskercks 302
des Niobidenpädagogen 324
der Statuen in Villa Madama s. die Uebersicht s. 299f.
Zeus, aus Villa Madama = Jupiter v. Versailles 293
Zeus, thronender aus Villa Madama 290

TAFELN

I-XI s. Tafelverzeichnis S. 162.

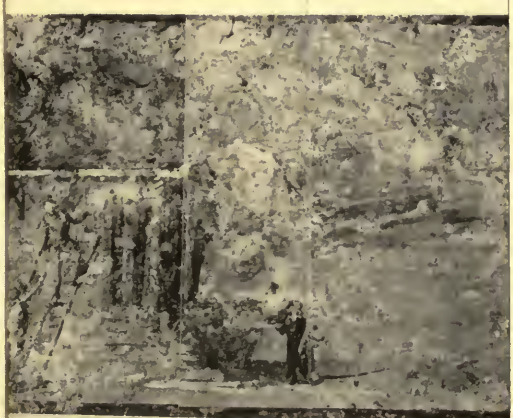
XII Valens oder Valentinian I. Rekonstruktion aus Bronzefragmenten im Thermenmuseum.

XIII Rekonstruktion eines Kopfes aus Bronzefragmenten im Thermenmuseum.

XIV Kopf am Konstantinsbogen nach dem Abguss in St. Germain. — Münzen des Philippus Arabs und des Philippus Junior.

XV Heemskerck, Ausgrabung des Jupiter von Versailles. (Haarlem, Stadhuis).

Abgeschlossen am 20. Juni 1911.

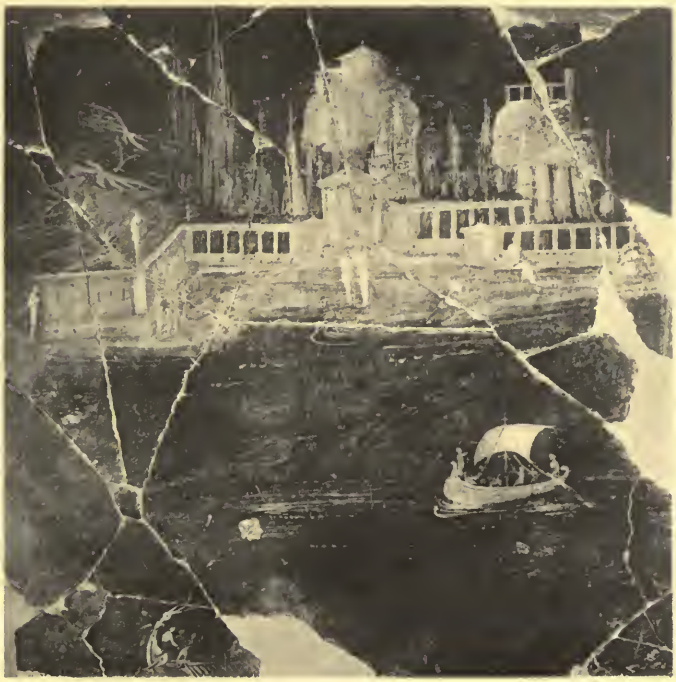


Gelber Fri

c

Gelber Fries in der rechten Ala des Palatinischen Hauses, nach Aquarell.

Aus dem weis



1. Neapel Inv. 9482

2. Neapel Inv. 111477

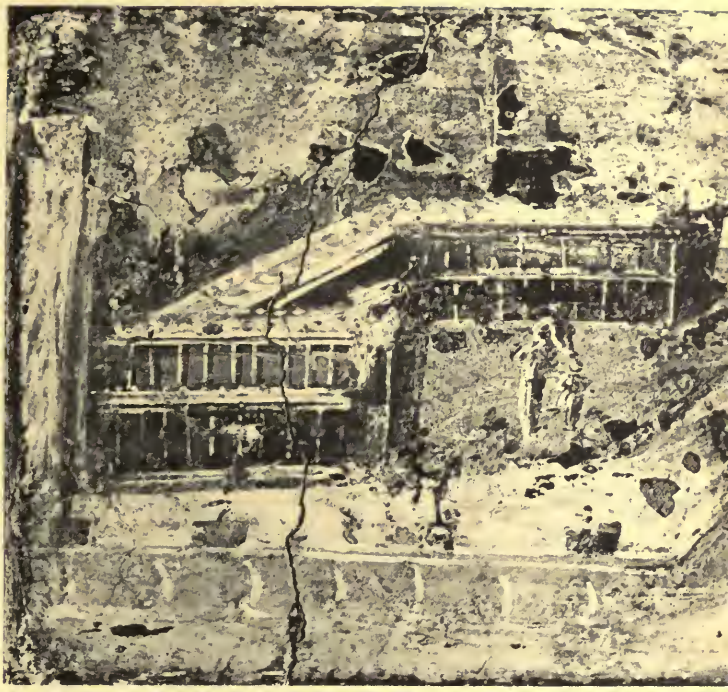
1. Neapel Inv. 9496

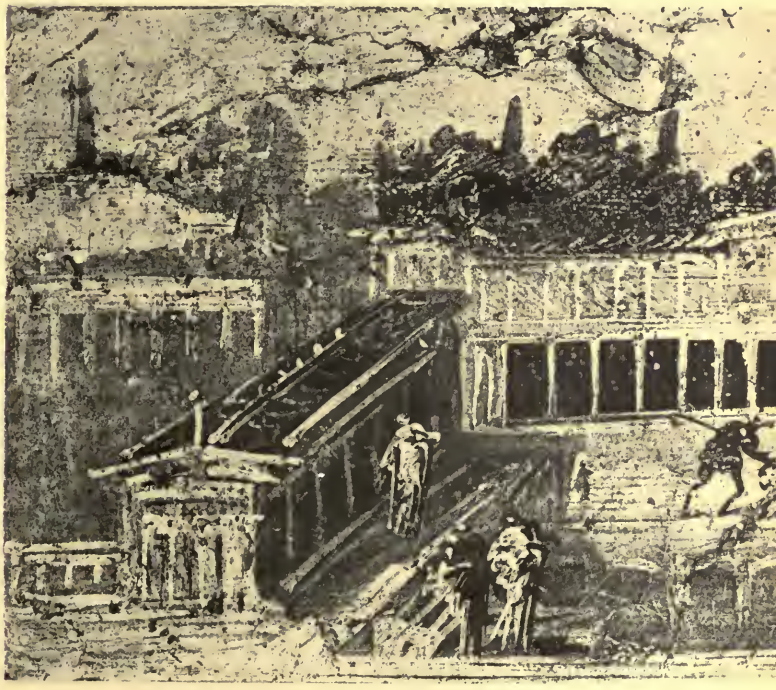
2. Neapel Inv. 9610

1

2

Landschaften aus Stabiae in Neapel; 1 = Inv. 9511, 2 = Inv. 9409





Landschaften aus Stabiae in

Pompeji, Casa della fontana piccola

Landschaft aus Boscoreale (Louvre)

1

Pompeji, Casa della fontana piccola, Villa rustica

2

3

2. 3. Scherben in Berlin

Valens oder Valentinian I.
Rekonstruction aus Bronzefragmenten im Thermenmuseum

Rekonstruction eines Kopfes aus Bronzefragmenten im Thermenmuseum

a. b. Kopf am Konstantinsbogen nach dem Abguss in S. Germain.

c.

d.

e.

f.

c.
d. } Münzen des Philippus Arabs
e.

f. Münze des Philippus junior.

(Revers = Abb. 1).

Heemskerck, Ausgrabung des Jupiter von Versailles (Haarlem, Stadhuis).